
Berkeley
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA


Berkeley
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

OBRAS COMPLETAS

DE

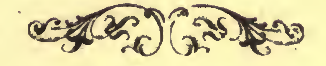
DIEGO BARROS ARANA

TOMO III

ELEMENTOS

DE

RETÓRICA I POÉTICA



SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA CERVANTES
BANDERA, 50

1908

OBRAS COMPLETAS

DE

DIEGO BARROS ARANA

OBRAS COMPLETAS

DE

DIEGO BARROS ARANA

TOMO III

ELEMENTOS

DE

RETÓRICA I POÉTICA



SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA CERVANTES
BANDERA, 50

1908



ADVERTENCIA

Este libro fué publicado por primera vez en 1867 para servir de texto de estudio a los alumnos del Instituto Nacional. Contiene los principios elementales de la literatura, los preceptos mas importantes de la retórica i de la poética, espuestos con toda sencillez, i sin pretension de innovar las reglas ni de presentar doctrinas orijinales. Mi trabajo se ha limitado a compilar, en cierto órden i bajo un plan que creo metódico, las nociones que hallaba consignadas en muchos tratados de literatura que he podido consultar. A veces he abreviado esas nociones para adaptarlas a la estension que debe tener un libro elemental; otras las he trascrito casi fielmente.

Tanto al hacer la primera edicion como al correjir las siguientes, he tenido el cuidado de indicar el nombre del autor de quien tomaba un fragmento mas o ménos íntegro; pero he dejado de hacerlo cuando abreviaba o modificaba en parte sus opiniones. En la *Bibliografía*, que publico a continuacion, he anotado los libros que he podido consultar. Esa lista no tiene por único objeto el exhibir los nombres de los autores en quienes apoyo las doctrinas de mi libro, sino

que puede ser de grande utilidad para los alumnos que deseen ensanchar sus conocimientos leyendo algo mas que las pájinas compendiosas del texto de la clase, i para los profesores que deben darles mas desarrollo en las esplicaciones de cada dia.



BIBLIOGRAFÍA

ADAMS (JOHN QUINCY).—*Lectures on Rhetoric and oratory*, Cambridge (Massachussetts), 1810, 2 vol. en 8º.

Este libro contiene las lecciones de retórica i de elocuencia dadas por el célebre estadista norte-americano de 1806 a 1808, en la ciudad de Cambridge.

ARISTÓTELES.—*La poétique*, trad. et annotée par Barthélemy Saint-Hilaire, 1 vol. en 8º, Paris, 1858.

— *La rhétorique*, trad. et annotée par Norbert Bonafous, 1 vol. en 8º, Paris, 1856.

Estas dos obras, escritas con una notable elevacion filosófica, encierran todos los principios literarios que conocieron i practicaron los griegos.

ARNOULD (EDMOND).—*Essai d'une théorie du style*, 1 vol. en 8º, Paris, 1851.

BALAGUER (D. VÍCTOR).—*Conferencias de literatura*, 1 vol. en 8.º, Barcelona, 1857.

BARRAU (TH.)—*Exercices de composition et de style*, 1 vol. en 18º, Paris, 1865.

BATTEUX.—*Poétique*, 1 vol. en 18º, Paris, 1866.

— *Principios filosóficos de literatura*, traducidos por D. Ag. García de Arrieta, 9 vol. en 8º, Madrid, 1797.

Obra majistral en que los principios literarios están espuestos con grande elevacion i desarrollo.

BAUTAIN (ABATE L. E. M.)—*Estudio sobre el arte de hablar en público*, traducido al castellano, 1 vol. en 18°, Barcelona, 1857.

Libro excelente sobre muchos puntos de la retórica i de los principios del arte de la palabra.

BÉCART (A. J.)—*Précis de rhétorique française et de belles letres*, 1 vol. en 8.°, Bruselas, 1841.

BLAIR (HUGO).—*Leçons de rhétorique et de belles lettres*, traduites au français, 2 vol. en 18°, Paris, 1845.

— La misma obra traducida al castellano por don José Luis Munariz, 4 vol. en 18°, Madrid, 1816.

Obra majistral en que los principios fundamentales de la literatura están espuestos con estension i con tanta ciencia como buen gusto.

BOILEAU DESPRÉAUX.—*Art poétique*, poema didáctico sobre las bellas letras, acerca del cual se habla en el capítulo X, núm. 2, de este libro.

BOURDALOUE.—*La rhétorique*, traduite du latin por Aug. Profillet, 1 vol. en 18°, Paris, 1864.

Este libro, escrito en latin por el célebre predicador francés a fines del siglo XVII, i mui usado en los colejios de Francia ántes de la revolucion, es recomendable por su buena doctrina i por su claridad.

BOUSSON DE MAIRET.—*Cours de belles lettres*, 1 vol. en 8°, Paris, 1846.

CAPMANY (D. ANTONIO).—*Filosofía de la elocuencia*, 1 vol. en 18°, Gerona, 1836.

Capmany, que fué uno de los mas grandes eruditos que ha producido la España, publicó con este título en 1777

un tratado de retórica compendioso i mui poco orijinal. En las ediciones posteriores lo modificó i ensanchó considerablemente hasta formar un libro fundamental en materia de reglas sobre el estilo i la composicion.

CHANTREL (J.)—*Nouveau cours de littérature*, 1 vol. en 18º, Paris, 1861.

CICERON (MARCO TULIO).—Este insigne orador escribió siete tratados diferentes sobre la oratoria, todos notables, i algunos de ellos verdaderas obras maestras. Hé aquí sus títulos: Rhetoricorum, seu de inventione rhetorica, libri II; De partitione oratoria; De oratore, libri III; Brutus, seu de claris oratoribus; Orator, seu de optimo genere dicendi; Communes locii; Rhetoricorum ad Herennium. Los preceptistas modernos han tomado de esos libros muchas de las reglas que consignan en sus escritos.

DELBOS (ABATE).—*Cours de style épistolaire*, 1 vol. 18º, Paris, 1861.

DÉZOBRY ET BACHELET.—*Dictionnaire des lettres et des beaux arts*, 2 vol. en 4º, a dos columnas, Paris, 1862.

Los artículos concernientes a la literatura que rejistra este diccionario, escrito por profesores distinguidos, son casi siempre excelentes.

DOMAIRON (L.)—*Principes généraux de belles lettres* (4ª ed.), Paris, 1814, 3 vol. en 12º.

DRIOUX (EL ABATE).—*Style, composition et poétique*, 1 vol. en 18º, Paris, 1866.

— *Rhétorique et éloquence*, 1 vol. en 18º, Paris, 1866.

ENCISO CASTRILLON.—*Lecciones de elocuencia sagrada i forense*, 2 vol. en 18º, Madrid, 1841.

FÉNELON.—*Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*, 1 vol. en 18º, Paris, 1850.

Este tratado del ilustre escritor, aunque mui elemental, se recomienda por la solidez de los principios i por la claridad con que están espuestas las reglas de la retórica i de la elocuencia. Publicado por primera vez en 1718, se le reimprime frecuentemente en ediciones de muchos millares de ejemplares.

FILON (A.)—*Élements de rhétorique française*, 1 vol. en 18º, Paris, 1865.

Excelente tratado elemental en que están mui bien espuestas las reglas jenerales de estilo i de composicion.

GÉRUZEZ (E.)—*Cours de littérature*, 1 vol en 18º, Paris, 1862.

Tratado elemental de retórica i literatura escrito con conocimiento de causa, i con elevacion filosófica.

GIL I ZÁRATE (D. ANTONIO).—*Manual de literatura*, 1 vol. en 4º, Valparaiso, 1862.

Tratado elemental de literatura, de mérito mui desigual, en su mayor parte estractado de algunos escritores españoles i estranjeros. La parte relativa al drama, aunque poco orijinal, es buena i es digna de ser conocida.

GINER (D. FRANCISCO).—*Estudios literarios*, 1 vol. en 18º, Madrid, 1866.

GÓMEZ HERMOSILLA (D. JOSÉ).—*Arte de hablar*, 2 vol. en 18º, Paris, 1842.

Este libro es quizá el mejor tratado de retórica i de literatura que se haya escrito en lengua castellana. Los principios jenerales de composicion literaria son bastante estensos, i suponen un conocimiento sólido del asunto.

GONDRON (M.)—*Nouveau cours de littérature*, 2 vol. en 18º, Paris, 1852.

Jullien (M.)—*Petit traité des figures*, 1 vol. en 18º, Paris, 1855.

— Petit traité de rhétorique et de littérature, 1 vol. en 18º, Paris, 1853.

Tratados elementales que se recomiendan por la claridad i el buen método. Forman la última parte de un estenso curso de gramática francesa.

Lalanne (J. P. A.)—*Rhétorique clémentaire et complète*, 1 vol. en 18º, Paris, 1857.

Laveau (abate).—*L'esprit des belles lettres*, 1 vol. en 18º, Paris, 1861.

Le Clerc (Jos. Vic.)—*Nouvelle rhétorique*, 1 vol. en 18º, Paris, 1866.

Este libro, aunque solo consta de un volúmen de cortas dimensiones, es un tratado completo i aun podria decirse majistral de retórica i de composicion literaria.

Lefranc (Emile).—*Abrégé du traité de littérature*, 1 vol. en 18º, Paris, 1858.

Resúmen de otra obra mas estensa del mismo autor, en que están reunidos con mas o ménos método los preceptos literarios.

Lemercier (N. L.)—*Cours analytique de littérature genérale*, 4 vol. en 8º, Paris, 1817.

Obra majistral, en que las materias están tratadas con mucha ciencia i con grande estension i desarrollo.

Lista (D. Alberto).—*Ensayos literarios i críticos*, 2 vol. en 4º, Sevilla, 1844.

Entre los artículos de esta coleccion hai muchos que tratan las cuestiones jenerales de estilo, figuras de lenguaje, armonía, etc., etc., i son mui interesantes.

LÓPEZ (V. F.)—*Cursos de bellas letras*, 1 vol. en 8º, Santiago, 1845.

Obra escrita en Chile para la enseñanza en nuestros colejios, pero que no alcanzó a usarse.

LORENTE (SEBASTIAN).—*Compendio de literatura para el uso de los colejios*, 1 vol. en 32º, Lima, 1867.

Este pequeño volúmen contiene un resúmen bien estudiado i bien ejecutado de las reglas literarias.

LUZAN (D. IGNACIO).—*La poética*, 2 vol. en 18º, Madrid, 1789.

Esta obra, que contiene los principios fundamentales de la literatura segun los preceptistas de la escuela clásica, fué publicada por primera vez en 1737, i tuvo una grande influencia en la revolucion literaria de España en el siglo XVIII.

MARMONTEL.—*Éléments de littérature*, 3 vol. en 18º, Paris, 1867.

Esta obra está formada por los artículos que el autor escribió para la célebre *Enciclopedia* del siglo XVIII. Las materias no están, pues, íntimamente relacionadas entre sí, si no es por el órden alfabético de los artículos; pero hai en ellos conocimiento de causa i buen gusto literario.

MARSAIS (DU).—*Des tropes*, 1 vol. en 18º, Paris, 1775.

Obra capital en materia de figuras de estilo.

MARTÍNEZ DE LA ROSA (D. FRANCISCO).—*Poética española*, 1 vol. en 8º, Paris, 1834.

Ensayo de un poema didáctico, interesante por las notas i comentarios esplicativos del texto que forman la mayor parte del volúmen.

MAURY (ABATE J. S.)—*Essai sur l'éloquence de la chaire*, 1 vol. en 18º, Paris, 1862.

MAZURE (M.)—*Manuel analytique de littérature*, 1 vol. en 18º, Paris, 1861.

MONLAU (P. F.)—*Tratado de retórica i poética*, 1 vol. en 8º, Madrid, 1866.

ORDINAIRE (D.)—*La rhétorique nouvelle*, 1 vol. en 18.°, Paris.

QUINTILIANO.—*Instituciones oratorias*, traducidas al castellano, 2 vol. en 8º, Madrid, 1799.

Esta es una de las obras didácticas mas estimadas que nos ha dejado la literatura latina. Sus preceptos han sido aceptados i repetidos por los tratadistas modernos.

ROCHE (ANTONIN).—*Du style et de la composition littéraire*, 1 vol. en 18º, Paris.

ROLLIN (CH.)—*Traité des études*, 3 vol. en 18º, Paris, 1863.

Obra utilísima para los profesores, que conserva su gran reputacion despues de cerca de dos siglos de vida. La parte concerniente a la retórica es mui notable.

SAYOUS (A.)—*Conseils à une mère pour l'éducation littéraire*, 1 vol. en 18º, Paris.

— *Principes de littérature*, 1 vol. en 18º, Paris.

THERY (A).—*Cours de littérature générale*, 2 vol. en 4º, a dos columnas, Paris, 1850.

— *Cours abrégé de littérature*, 2 vol. en 18º, Paris, 1850.

La segunda de estas obras es un compendio de la primera, i ámbas son formadas casi en su totalidad de fragmentos copiados de los mas grandes preceptistas i críticos. Un volúmen contiene las reglas de la literatura i el otro nociones de historia literaria i análisis de algunos escritores. La manera como está formada esta obra facilita mucho el

estudio, por cuanto el lector puede ver con mui poco trabajo las opiniones de los mas notables maestros.

VAPEREAU (G.)—*Dictionnaire universel des littératures*, 1 vol. en 8º, a dos col. Paris, 1878.

Excelente libro de consulta para estudiar la teoría literaria, la biografía de los escritores, la historia de todos los jéneros literarios i la bibliografía.



INTRODUCCION.

1. Diversas acepciones de la palabra literatura. – 2. Dominio de la literatura; en qué se distingue de la gramática. – 3. Prosa i verso. —4. Retórica i poética; literatura séria i bellas letras. —5. Jenio. —6. Talento. —7. Imajinacion.—8. Gusto: sus caractéres. —9. Reglas literarias; objeciones que se han hecho contra ellas. —10 Crítica.

1.—La palabra literatura tiene un sentido mui complejo. Este nombre designaba primitivamente el alfabeto i el arte de trazar las letras. En nuestro tiempo esa misma palabra tiene dos significaciones diferentes. Segun una de ellas, literatura es el conjunto de producciones escritas de cierto pais i de cierto tiempo, o de todos los paises i de todos los tiempos. Así se dice literatura griega, literatura latina, literatura castellana, etc. Cuando se habla de la historia de la literatura, esta voz se refiere a la historia de las producciones escritas o literarias de tal pais o de tal siglo.

Aquí no damos a la palabra literatura aquella significacion. Con este nombre designamos las reglas que la observacion i el buen gusto han sujerido a los hombres ilustrados para juzgar las obras literarias i para componerlas. Si la literatura, comprendida en este último sentido, no aspira a darnos reglas invariables para componer obras literarias, nos enseña a lo ménos a guiar nuestro juicio i a evitar los defectos que puedan empañar nuestros escritos.

2.—El dominio de la literatura abraza toda la estension

del pensamiento humano. Por medio del lenguaje, i bajo formas diversas, nosotros espresamos las creaciones, las concepciones, los conocimientos i las pasiones del alma. Sin embargo, la literatura propiamente dicha, examina casi siempre las obras literarias tocando sólo los puntos de su superficie sin abrazar los detalles i sin llegar a la profundidad.

Pero la literatura se distingue de la gramática, que examina tambien la parte esterna de los escritos bajo otro punto de vista. La literatura comienza donde acaba la gramática; es decir, al paso que la gramática se ocupa del lenguaje, de su forma, de sus cualidades i de sus defectos, la literatura clasifica i estudia las obras en que deben encontrarse todas aquellas condiciones, examinando a la vez el enlace de los pensamientos i la manera mas o ménos vigorosa de espresarlos. La gramática estudia el lenguaje: el dominio principal de la literatura es el estilo; i mas adelante veremos que el lenguaje no es mas que una parte del estilo.

3.—Las producciones literarias de la intelijencia se dividen en dos grandes familias esencialmente distintas por la forma esterior de la espresion. En unas, el lenguaje se despliega libremente, sin estar sujeto a una forma rigorosa; i en otras, está sometido a ciertas reglas sobre el número de las sílabas, sobre la repeticion periódica de ciertos acentos, i muchas veces sobre cierta semejanza en los sonidos finales de las palabras. En el primer caso se llama *prosa*; en el segundo toma el nombre de *verso*.

El empleo de estas dos formas jenerales del lenguaje no es arbitrario. Las obras en que dominan la pasion i la imajinacion, reclaman naturalmente el verso; aquellas que son mas particularmente el producto del saber i del raciocinio, toman la forma de la prosa. Sin embargo, esta division es mucho mas accidental de lo que parece i debe considerarse sólo en cuanto se refiere a la forma esterior de los escritos. Ilustres ejemplos prueban que la prosa puede espresar con buen resultado las creaciones de la imajinacion, i que los

versos se aplican felizmente a las severas concepciones de la razon.

4.—Los antiguos, que compusieron obras tan admirables en estas dos formas de lenguaje, dividieron las reglas en dos cuerpos. La retórica, circunscrita particularmente al arte de hacer i de pronunciar discursos para persuadir, comprendia las composiciones en prosa: la poética, las composiciones en verso o de imajinacion, poemas, comedias, trajedias, etc. En nuestro tiempo las reglas de la retórica i de la poética suelen reunirse en un mismo cuerpo con el nombre de *literatura*. Pero aun cuando las reglas estén reunidas, la division de las obras literarias existe siempre del mismo modo que la comprendieron los antiguos. Así, se dice literatura séria refiriéndose a la historia o a la filosofía, en contraposicion a la literatura amena o bellas letras, que abraza las obras de imajinacion, ya sean en prosa o en verso.

El estudio de las bellas letras es tan útil como agradable. Adorna la memoria, enriquece la intelijencia, desarrolla la imajinacion, depura el gusto, forma el corazon e inspira los sentimientos mas nobles i mas elevados. Los que están llamados a hablar en público tienen necesidad de consagrarse a este estudio para espresarse con gracia i con vigor; i los que sólo aspiran a funciones mas humildes no pueden descuidarlo sin privar su conversacion de todos los encantos que la acompañan. Los filósofos i aun los sabios, en medio de sus contemplaciones mas sublimes, no desdeñan las bellas letras, porque éstas les permiten hacer mas sensibles las verdades que enseñan i ménos áridos los principios.

Pero, para que el estudio de las bellas letras sea verdaderamente útil, importa conocer las reglas que el gusto i la observacion han fijado. Antes de entrar al estudio de estas reglas, vamos a esponer sumariamente algunas nociones que conviene tener presentes.

5.—Toda composicion literaria regularmente concebida es la obra de la intelijencia, de la imajinacion i del gusto. La intelijencia descubre algun horizonte nuevo, i en este ca-

so toma el nombre de *jenio*; o bien concibe de una manera propia ideas ya conocidas, i entónces toma el nombre de *talento*. La imajinacion reviste con formas i con colores las concepciones de la intelijencia, i las despoja así de toda aridez. En fin, el gusto dirije la imajinacion i contiene sus estravíos, autorizando sin embargo su atrevimiento.

El *jenio*, como se ve, envuelve la idea de invencion o de creacion. "El hombre de jenio, dice Marmontel, tiene un modo de ver, de sentir, de pensar, que le es propio. Si ha concebido un plan, la disposicion es sorprendente, i no se parece a nada de lo que ántes se habia hecho. Si dibuja algunos caractéres, su sorprendente singularidad, su novedad la fuerza con que espresa todos los rasgos, la rapidez i el atrevimiento con que traza los contornos, el conjunto i la armonía que se encuentran en sus concepciones, hacen decir que ha creado hombres; i si los agrupa, sus contrastes, su accion mutua, son por su rara verdad una especie de creacion. En los detalles, parece arrancar a la naturaleza secretos que ella no ha revelado mas que a él: penetra en nuestro corazon mucho mas profundamente de lo que nosotros mismos habíamos penetrado. Nos hace descubrir entre nosotros i fuera de nosotros fenómenos nuevos. Si el hombre de jenio quiere obrar sobre el pensamiento i subyugar el entendimiento, da a sus razones un peso, una fuerza de impulso a la cual nada puede resistir. Si quiere obrar sobre el alma, la conmueve, la ajita, en todos sentidos con tanto vigor i violencia, que llega a dominarla".

6.—El *talento* se asemeja al jenio, pero es inferior a él. Es simplemente una aptitud para ejecutar una cosa con buen resultado. El talento no exije, como el jenio, un espíritu creador. Un músico, por ejemplo, tendrá talento en su arte si ejecuta bien un trozo de música, sin necesidad de que sea compositor. Un escritor de talento no necesita tener ideas nuevas ni descubrir nuevos horizontes: basta que disponga hábilmente i esprese con elegancia i claridad las ideas que ha recojido, i que haga así una obra conforme a las reglas

del arte i del gusto. El jenio, nótese bien esta diferencia, es una inspiracion en cierto modo pasajera: el talento es una aptitud habitual i permanente.

El talento, así como el jenio, es un dón de Dios; pero es mucho ménos raro. Pocos hombres hai que no estén naturalmente dotados de alguna aptitud, de algun talento; pero lo que les perjudica es la falta de reflexion i de estudio. Fácil seria señalar todas las maravillas que puede producir una aplicacion sostenida. Algunos hombres que no prometian nada en el principio, se han hecho sabios distinguidos por el solo hecho de su consagracion al trabajo.

7.—La *imajinacion* es la facultad que da cuerpo i color a los pensamientos. Se le da este nombre porque reviste de imájenes todo lo que se presenta. Las concepciones mas puras de la razon, los términos mas abstractos, reciben de ella una forma sensible que los hace mas palpables. El hombre ejercita con tanta frecuencia esta facultad, que todas sus ideas metafísicas son espresadas jeneralmente por palabras tomadas en un principio del órden material, i que por via de comparacion ha trasportado al órden de las cosas espirituales.

8.—La imajinacion nos estraviaria fácilmente sin otra facultad que la limita i la dirije. Queremos hablar del gusto. El *gusto* es el sentimiento de las bellezas i de los defectos del arte i de la naturaleza. Es una facultad del espíritu, comun a todos los hombres, pero que no en todos está desarrollada en la misma estension ni el mismo grado. Pero si esta diferencia se debe en gran parte a la naturaleza, la educacion i el cultivo la minoran grandemente i casi la hacen desaparecer. El gusto es sin duda la facultad mas susceptible de perfeccion i de modificacion de cuantas posee el hombre. Se perfecciona con el estudio i se modifica segun las ideas jenerales del pais i del tiempo en que se vive i segun los modelos en cuyo estudio se ha fortificado esta facultad. Por eso no es posible decir que haya un gusto universal; i estamos reducidos i dar este nombre a aquella

facultad que nos permite juzgar de las obras del arte en conformidad con las ideas i los sentimientos jenerales del mundo en que vivimos.

Los caractéres del gusto perfeccionado se reducen a dos, delicadeza i correccion. La *delicadeza* del gusto consiste principalmente en la perfeccion de la sensibilidad, i supone una finura de tacto que hace discernir las bellezas i sentir las faltas mas lijeras que no percibe el vulgo. La *correccion* del gusto depende principalmente de la union de esta facultad con la razon i el entendimiento. El gusto delicado es un dón de la naturaleza i tiene su fundamento en la sensibilidad moral: el gusto correcto es el resultado del estudio i de la observacion, i tiene su oríjen en la intelijencia. Estos dos elementos constitutivos del gusto se reunen frecuentemente para dar a las obras del espíritu humano el esplendor a la vez que la solidez. Reducido a la intelijencia, se haria seco i frio como la razon: reducido a la sensibilidad, se dejaria arrastrar por el entusiasmo i la imajinacion. Reunidos ámbos, el gusto hace discernir con exactitud i distinguir las bellezas de los defectos.

9.—En último resultado, el gusto emanado de la sensibilidad i purificado en el estudio, es el supremo lejislador en materias literarias. Sus preceptos no son mas que un conjunto de observaciones i principios fundados en el estudio de los grandes escritores.

En efecto, las reglas literarias no son leyes inventadas por los hombres ántes que se hubieran compuesto obras monumentales. Existian majestuosas trajedias i grandiosas epopeyas cuando Aristóteles compuso su *Poética*. De aquí se ha pretendido sacar un argumento contra los preceptos de la literatura, diciendo que son innecesarios desde que los primeros escritores no los conocieron, i que sin embargo formaron obras inmortales. Igual cosa ha sucedido con todas las ciencias: los hombres supieron medir la estension ántes que Euclídes estableciera las bases de la jeometría; i sin embargo, seria una aberracion el decir que la jeometría es inútil.

Las reglas literarias fundadas en la esperiencia, en el estudio comparado de las bellezas i de los defectos de las grandes obras, no son preceptos arbitrarios, si bien admiten diversas modificáciones segun las variedades del gusto i el carácter de los escritores.

No pretendemos sostener que las reglas literarias son indispensables. Los hombres de jenio no las usaron durante muchos siglos, i ahora mismo podrian desentenderse de ellas; pero el jénio es una escepcion de la naturaleza. Miéntras tanto, ellas ilustran en la concepcion de su plan a los hombres de intelijencia mas limitada, guian su marcha, les muestran el objeto a que deben aspirar i les impiden estraviarse. Las reglas no dan el secreto de encontrar por medios artificiales lo que es necesario decir; pero cuando la intelijencia, el estudio o la práctica, han suministrado los materiales, ellas dan a conocer lo que conviene aceptar i lo que es preciso dejar a un lado. Los preceptos no bastan por sí solos para formar escritores de los hombres a quienes la naturaleza no dotó de cierta intelijencia; pero facilitan el camino al mayor número de los que se consagran a la carrera de las letras i purifican el gusto de los que sólo buscan la instruccion i el pasatiempo en la literatura.

Todavía se ha hecho otra observacion contra las reglas literarias. Se ha dicho que embarazan al escritor, que ponen trabas a su intelijencia i que coartan, por decirlo así, su libertad. Es necesario desvanecer este argumento que se hace con cierta apariencia de verdad. En jeneral, las reglas literarias no son mas que observaciones particulares de una importancia relativa, pero no leyes determinadas invariablemente. El mérito del escritor no tendria nada de estraordinario si se pudiera dar un método infalible i seguro para escribir bien. Bastaria estudiar i seguir este método para conseguir su objeto. Pero, en vez de ser una obra mecánica, el arte de escribir bien, exije por el contrario un gran trabajo, un estudio continuo, una larga práctica i un juicio esquisito. Las reglas literarias no son útiles sino a condicion de que dejen al escritor esa conveniente libertad.

Por otra parte, fundados en los principios de buen gusto, los preceptos literarios se arraigan insensiblemente en la intelijencia del escritor, de tal modo que éste los respeta sin darse cuenta de que observa ciertas prescripciones. Un eminente poeta aleman, Schiller, decia a este respecto: "Que las reglas del arte sean para el poeta una segunda naturaleza, que llegue a aplicarlas naturalmente, como un hombre bien educado aplica las reglas de la moral, i entónces la imajinacion encontrará todo su poder i toda su libertad." Seria difícil encontrar una opinion mas autorizada en favor de las reglas literarias.

10.—La aplicacion de estas reglas se llama crítica. De modo que bajo su verdadera significacion, la *crítica* es el exámen ilustrado i el juicio equitativo de las obras del arte. Su etimolojía misma confirma esta definicion: proviene de una voz griega, que significa arte de juzgar.

Para juzgar acertadamente de una obra, no es necesario ser capaz de ejecutarla mejor o igual por sí mismo. Se puede criticar a Homero con mucha profundidad i exactitud sin alcanzar a hacer uno solo de sus versos. El talento del crítico es casi siempre diferente del talento del poeta; i basta tener un gusto correcto, formado en el estudio i la observacion, para pronunciar un juicio equitativo, i para aplicar las reglas del arte a una obra literaria. La crítica ha nacido del estudio de los buenos libros, el cual purificando el gusto, ha permitido a casi todos los hombres juzgar de las bellezas i defectos de las grandes obras. Los trabajos de los escritores eminentes revelan a los hombres la verdad i la pasion en toda su plenitud i en toda su luz. El juicio i el gusto se despiertan, se forman en el estudio de los grandes modelos, i la reflexion corrije los errores de la ignorancia. El tiempo, la comparacion, el progreso de las ideas i de los conocimientos que desenvuelven el sentimiento natural de lo bello, depuran la razon i le muestran el ideal, elevándola al mas alto grado de seguridad i de delicadeza a que puede llegar la intelijencia humana. Los preceptos literarios pue-

den darnos las primeras nociones sobre el gusto; pero es necesario estudiar detenidamente los grandes maestros en el arte de escribir para llegar a formarnos una verdadera teoría literaria i para conocer a fondo la importancia i el alcance de las reglas de la literatura.



PRIMERA PARTE.

COMPOSICION.

PRIMERA SECCION.

ESTILO O ELOCUCION.

CAPITULO I.

Estilo.

1. Invencion.—2. Disposicion.—3. Elocucion.—4. Importancia del estilo en las obras literarias —5. Diversidad de estilos.—6. Su definicion.—7. Diversas cualidades del estilo.

1.—Cualquiera que sea el asunto que se proponga tratar el orador o el escritor, es menester que lo conozca a fondo, que lo haya meditado en todas sus partes i que estudie todos los recursos que puede ofrecer. En esto consiste la *invencion.* Esta es la primera parte del trabajo del que pretende hablar o escribir para el público. Debe encontrar el asunto que ha de tratar; i el estudio atento de este asunto, le permitirá desenvolverlo metódicamente.

Ciceron, que compuso obras maestras i que dió excelentes reglas literarias, ha establecido este precepto referente

a la invencion. "Cuando por el pensamiento, dice, hayais reconocido el terreno entero que pensais recorrer, i cuando hayais medido su estension i sus límites, nada se os escapará, i todo lo que estaba oculto en el fondo del asunto, vendrá a presentarse naturalmente a vuestra mente."

La invencion exije particularmente un esfuerzo de atencion. Aplicando a un asunto dado todas las fuerzas de la intelijencia, llegará el escritor a concebirlo con claridad i bajo todas sus faces, i sin este trabajo preliminar le será imposible recojer todos los materiales que han de servirle en la ejecucion de su obra.

2.—Cuando se han encontrado las ideas que deben servir para el desarrollo de un asunto, es menester determinar el órden en que deben presentarse. En esto consiste la *disposicion*, trabajo indispensable que viene inmediatamente despues de la concepcion del asunto, i que sirve para desenvolverlo convenientemente. La disposicion de una obra no es otra cosa que el plan que el autor se propone desenvolver para dar claridad a sus ideas.

"Por falta de plan, dice Buffon, por no haber meditado bastante el asunto que se propone tratar, un hombre de talento se encuentra embarazado i no sabe por dónde comenzar ni por dónde acabar. Recibe a la vez un gran número de ideas; pero como no las ha comparado ni subordinado, no puede determinarse a preferir unas a otras i permanece en la perplejidad. Pero cuando se haya trazado un plan, cuando haya reunido i puesto en órden todos los pensamientos esenciales de su asunto, percibirá fácilmente el instante en que debe tomar la pluma, sentirá el punto de madurez de su intelijencia, i tendrá un verdadero placer en escribir. Las ideas se sucederán fácilmente, el estilo será natural i fácil, el calor que debe nacer de ese mismo placer, se estenderá por todas partes i dará vida a cada espresion. Todo se animará, el tono se elevará, los objetos tomarán calor, i el sentimiento, uniéndose a la luz, la aumentará, la llevará mas léjos, le hará pasar de lo que se dice a lo que se va a decir, i el estilo será interesante i luminoso."

Estos brillantes preceptos del célebre escritor francés demuestran la influencia que la disposicion debe tener sobre todo escrito. En efecto, no basta que una obra literaria esté sembrada de pensamientos brillantes, de jiros atrevidos, de ideas grandiosas; es menester que esté sometida a un plan ordenado i metódico que dé claridad a las ideas i que facilite el desenvolvimiento del asunto de que se trata.

Los escritores de la antigüedad clásica, que compusieron obras tan admirablemente acabadas, daban a la invencion i a la disposicion del asunto toda su importancia, de manera que sólo despues de haber meditado mucho el plan de su obra comenzaban a escribirla. Se cuenta que el célebre poeta griego Menandro, cuando terminaba la disposicion de su asunto, solia decir: "Mi comedia está concluida: sólo me falta hacer los versos." En efecto, como lo observa bien Buffon, despues de preparado el plan, la elocucion presenta mui pocas dificultades.

3.—Cuando el asunto ha sido meditado suficientemente i cuando sus partes están dispuestas en un órden conveniente, es menester ocuparse en el trabajo de elocucion. Como lo indica la etimolojía de esta palabra (del verbo latino *eloqui*, hablar), esta parte se refiere a la manera de espresar los pensamientos. Así como las palabras no tienen fundamento si no están apoyadas en las ideas, así tambien las ideas no tienen gracia si no están adornadas por la palabra. La elocucion es en la literatura lo que el colorido en la pintura, es decir, es lo que viene a dar vida a todo el discurso obrando sobre la imajinacion i los sentidos.

Aunque el trabajo del escritor se desenvuelve de la manera que hemos espuesto, en el estudio de la literatura se sigue un órden diverso, es decir, se comienza por hacer un análisis detenido de la elocucion, para pasar de ahí a los preceptos mas jenerales. Las reglas relativas a la elocucion son adaptables a todas las obras, ya sean escritas en prosa o en verso, ya sean de mero agrado o ya tengan un propósito mas elevado. Los preceptos relativos a la invencion i a la disposicion varian segun el jénero literario de que se

trata. Comenzaremos, pues, estas lecciones hablando de la elocucion o del estilo. Estas dos palabras son casi sinónimas i espresan mas o ménos una misma idea: solamente se dice de ordinario estilo cuando se trata de una obra escrita, i elocucion cuando se refiere a un discurso hablado.

4.—Casi siempre las cosas que se dicen sorprenden ménos que la manera que se emplea para decirlas, porque casi todos los hombres tienen las mismas ideas que están al alcance de todo el mundo. La diferencia consiste en la espresion o el estilo. "El estilo hace singulares las cosas mas comunes, fortifica las mas débiles, da grandeza a las mas sencillas" (VOLTAIRE).

"Lo que me distingue de Pradon, decia Racine, es que yo sé escribir." Sin embargo, Pradon era un poeta ridículo i Racine era un gran trájico. "Homero, Platon, Virjilio, Horacio, dice La Bruyère, no aventajan a los otros escritores sino por sus espresiones i por sus imájenes."

La espresion es el alma de todas las obras que son hechas para agradar a la imajinacion. Se exije ante todo del historiador la verdad de los hechos, del filósofo la exactitud del raciocinio. Si a estas cualidades indispensables, ellos agregan las que constituyen el agrado del estilo, se les leerá con mayor placer; pero de cualquiera manera que hayan escrito, unos i otros merecen ser leidos porque son útiles. No sucede lo mismo con el orador ni con el poeta. El uno quiere conmovernos para persuadirnos; el otro quiere divertirnos agradablemente: es menester que ámbos nos despierten continuamente por impresiones que nos mantengan atentos a lo que nos dicen. Nosotros no los escuchamos sino miéntras agradan a nuestros oidos i a nuestra imajinacion por los encantos del estilo (RACINE hijo, LE CLERC).

5.—La primera i mas esencial diferencia de los estilos es la de los injenios. Un injenio claro distingue sus ideas, las desenvuelve sin trabajo; un injenio fino las analiza, i percibe los matices de cada una de ellas; un injenio vasto reduce un gran número de ideas a la unidad de percepcion i las abraza de un golpe de vista; un injenio metódico forma de

ellas una larga cadena i un conjunto regular; un injenio profundo no se detiene jamas en las apariencias superficiales, porque su meditacion se ejercita en sondear el objeto i en sacar de sus entrañas lo que hai de mas rico i de mas oculto; un injenio luminoso hace salir del centro mismo de su pensamiento rayos de luz que esclarecen todo el horizonte; un injenio fecundo hace nacer de una idea todas las que tienen relacion con ella; un injenio elevado no se digna percibir en un objeto mas que las ideas que lo engrandecen. El carácter del escritor se comunica de este modo a sus escritos. La enerjía o la debilidad, el atrevimiento o la timidez, la languidez o la vehemencia del estilo, dependen de las cualidades del alma i de las facultades del injenio (MARMONTEL). BUFFON decia por esto: *El estilo es el hombre.*

6.—Sentados estos antecedentes, no es difícil definir el estilo. El estilo es la manera especial que cada autor tiene de espresar sus pensamientos. Los preceptistas han aplicado a esta manera especial el nombre de un instrumento que los antiguos usaban para escribir los borradores de sus obras. El estilo era una especie de punzon de fierro, de bronce o de plata, con que trazaban los caractéres sobre tablillas cubiertas de cera: un estremo del estilo terminaba en punta i servia para grabar las letras; el otro era plano i servia para borrar.

7.—El estilo debe ser apropiado a la naturaleza del asunto que se trata; pero cualquiera que sea la materia sobre la cual se escriba, debe poseer ciertas condiciones que son fijas e invariables. El estilo puede ser alegre o serio segun el jénero de la obra a que se le aplique: pero siempre debe ser puro i claro. De aquí nace la distincion que hai en el estilo entre las cualidades esenciales i accidentales. Las primeras son habituales e inherentes a todo escrito: las segundas son eventuales o peculiares de cada jénero de composicion.

Los antiguos dividieron el estilo en tres jéneros, el sencillo, el templado i el sublime, que corresponden a los diversos grados de elevacion en el lenguaje; pero esta distincion,

mui jeneral i absoluta, no puede fijar con exactitud un límite rigoroso a las diversas especies de estilo. Creemos por esto que conviene mas estudiar esta cuestion examinando primero las cualidades habituales i en seguida las cualidades accidentales del estilo.



CAPITULO II.

Cualidades habituales del estilo.

1. Pureza.—2. Defectos contrarios a la pureza; purismo; impropiedad; barbarismo; solecismo; arcaismo; neolojismo.—3. Claridad; defectos contrarios a ella.—4. Precision; pleonasmo.—5. Naturalidad.—6. Nobleza o dignidad.

1.—Las cualidades habituales del estilo; esto es, que constituyen su esencia i que son invariables, pueden reducirse a cinco; pureza, claridad, precision, naturalidad i nobleza o dignidad.

La *pureza* consiste en no emplear mas que palabras i jiros autorizados por el uso i por la índole de la lengua.

"Entre todas las diferentes espresiones que pueden reflejar uno solo de nuestros pensamientos, no hai mas que una que sea buena. No siempre se la encuentra al hablar o al escribir. Sin embargo, es verdad que existe, que todo lo que no es ella es débil i no satisface a un hombre de injenio que quiere hacerse entender. Cuando el escritor halla la espresion que busca, se penetra de que era la mas sencilla, la mas natural i la que debia haberse presentado desde el principio sin esfuerzo alguno" (La Bruyère).

En efecto, una espresion empleada con propiedad hace comprender la idea por entero, miéntras que un término poco propio la hace comprender a medias, i uno impropio la desfigura completamente. Para evitar este defecto, se necesita unir al conocimiento de la lengua la lectura de sus

mejores escritores. Se necesita, ademas, conocer el valor comparativo de los sinónimos, es decir, de aquellas palabras que significan una idea fundamental, pero espresándola cada una de ellas con diversidad de circunstancias. Así, por ejemplo, las palabras *viejo*, *antiguo* i *anciano* son términos sinónimos en cuanto a la idea jeneral de vejez que espresan todos; pero lo *anciano*, se refiere mas a la edad, como en *padre anciano*, lo antiguo a la duracion del tiempo, como en *nobleza antigua*, i lo viejo a los efectos de la duracion del tiempo, como en *vestido viejo*; así es que lo *anciano* es contrario de lo *jóven*, lo *antiguo* de lo *moderno*, i lo *viejó* de lo *nuevo* (BALAGUER). A estos sinónimos pueden agregarse otros dos que significan igualmente la idea de antigüedad, *vetusto* i *añejo*, pero que tienen tambien una aplicacion especialísima.

2.—Los defectos de estilo opuestos a la pureza son el purismo, la impropiedad, el barbarismo, el solecismo, el arcaismo i el neolojismo.

El *purismo* es el exceso de pureza, o mas bien, es una pureza rebuscada i basada en reglas caprichosas i arbitrarias que no tienen ningun fundamento ni en el uso ni en la razon, i que tal o cual gramático impone sin saber por qué (JULLIEN).

Se incurre en la *impropiedad* cuando se da a una voz un significado que no es exactamente el que le corresponde, como si, segun el ejemplo anterior, se dijera: vestido *anciano* por vestido viejo.

El *barbarismo*, que viene de la palabra *bárbaros* con que los griegos i los romanos designaban a los estranjeros, consiste en la introduccion de voces tomadas de una lengua estraña. Se le llama galicismo, latinismo o italianismo, segun sea la lengua de que ha sido derivado: como cuando se dice toaleta (del francés *toilette*) por tocador, mesticia (del latin *mœstitia*) por tristeza. El barbarismo puede consistir en el jiro de una frase, como si se dijera: cada cual se apresuró de salir el primero; fué allí que se fundó a Cartago.

El *solecismo* es el empleo de locuciones viciosas o contrarias a las reglas de la gramática. Esta palabra viene de una colonia griega que se habia establecido en Soles, i que entre los atenienses tenia la reputacion de hablar mui mal su lengua. El poeta Arriaza ha cometido un notable solecismo en los versos siguientes:

Dadme guirnaldas bellas
Los que sabeis amar.
Que de Dèlfina *en* ellas
Quiero la frente ornar.

Debió haber dicho: *que de Delfina con ellas.*

El mismo poeta comete en otra parte este solecismo:

Mil ecos gloriosos
Dirán: Aquí yace
Quien fué *su* divisa
Triunfar o morir.

El tercer verso dejaria de ser imperfecto si el poeta hubiese dicho: *De quien fué divisa.*

El *arcaismo*, segun su etimolojía griega, consiste en emplear palabras anticuadas i que han caido en desuso, cuando no mejoran en nada el estado actual de la lengua, como cuando se dice escuro por oscuro, gobernalle por timon, magüer por aunque.

El *neolojismo* es la introduccion de palabras nuevas cuando las ideas que ellas representan estaban designadas en la lengua por otros vocablos. Muchas veces el neolojismo no es otra cosa que el barbarismo, esto es, la introduccion de una palabra estranjera en una lengua que no la necesita.

Debe advertirse aquí que la creacion de nuevas palabras, la introduccion de algunas tomadas de las lenguas estranjeras, i el empleo de vocablos antiguos, son autorizados cuando lo exijen las necesidades del idioma. Los progresos de la ciencia i de las artes hacen indispensable el empleo de esas voces; pero al introductor de ellas corresponde el dar-

les una forma que convenga con la índole de nuestra lengua. Así, por ejemplo, nosotros hemos tomado del francés la palabra daguerreotipo, i hemos inventado la palabra ferrocarril; i a nadie se le ocurrirá decir que este barbarismo i este neolojismo, adoptados por la necesidad, sean un defecto.

3.—La *claridad* es la espresion perfecta i distinta del pensamiento, de manera que se le comprenda a primera vista. La claridad es la cualidad fundamental del estilo, porque sin ella las obras mejor concebidas pierden casi todo su mérito. "No basta, dice Quintiliano, que el lector pueda entendernos, es menester que en ningun caso deje de entendernos."

La claridad depende sobre todo de la pureza del estilo, de la eleccion de las palabras, de la construccion de las frases i del encadenamiento de las ideas. Deben evitarse los términos equívocos, a ménos que se trate de una composicion jocosa en que el equívoco es uno de los resortes del autor. Debe evitarse igualmente las construcciones incorrectas i los períodos demasiado largos.

La impropiedad en el empleo de las voces es muchas veces causa de oscuridad. Nada es mas comun que oir locuciones como ésta: Pedro está sospechoso, para dar a entender que Pedro sospecha alguna cosa. Sin embargo, el adjetivo empleado del modo que lo vemos en este ejemplo, significa que las sospechas están recayendo sobre Pedro.

La construccion de la frase es muchas veces causa de oscuridad. Racine, uno de los escritores clásicos con que se honra la literatura francesa, escribió las palabras siguientes en un discurso leido en la Academia: "Se creerá añadir algo a la gloria de nuestro augusto monarca cuando se diga que ha estimado, que ha honrado con sus beneficios al gran Corneille, i que aun dos dias ántes de *su* muerte, cuando no *le* quedaba ya mas que un rayo de conocimiento, le envió aun algunas pruebas de su liberalidad." *Su* i *le* son equívocos: se creeria que se refieren a Luis XIV; i sin embargo, Racine habla de Corneille. El autor pudo haber di-

cho: "i aun dos dias ántes de la muerte de este gran poeta," etc.

La tercera causa de oscuridad consiste, como hemos dicho, en la falta de encadenamiento de las ideas. Para que el estilo sea claro es indispensable que las ideas estén presentadas segun su órden lójico i natural, de manera que la una nazca de la otra, que la causa preceda al efecto, el antecedente a la consecuencia, que lo que es anterior en cuanto al tiempo esté adelante de lo que ha ocurrido despues. No se puede seguir este precepto sino formándose de antemano un plan, observando con qué ideas se debe comenzar, cuáles se deben poner en el medio i con cuáles se ha de terminar. Si no se hace este trabajo preliminar, el pensamiento no adquiere su verdadero desarrollo, i el escrito se hace oscuro.

Este defecto, que suele notarse en algunos escritores de verdadera intelijencia, es ordinariamente el resultado de la falta de ideas, o mas bien, de la poca fijeza que el autor tiene sobre la materia que trata.

El poeta español Ulloa, despues de haber contado en su *Raquel* cómo el rei Alfonso salió a caza, i ponderando lo impaciente que estaba por volver a Toledo, dice que entónces empezaba ya el verano, i continúa con la siguiente octava:

"I aunque la hermosa amante ver quisiera
El calor en la noche remitido,
No deja su epiciclo, por esfera
De las divinas luces elejido;
Que, si no aljaba de las flechas, era
Taller de los arpones de Cupido;
Con que todos los tiros son mortales
Afiladas las armas en cristales."

Se puede asegurar a primera vista que el poeta no se ha entendido a sí mismo.

4.—La *precision* consiste en no decir nada que sea superfluo, diciendo, sin embargo, todo lo que es necesario a la claridad i a la elegancia del lenguaje. Cuando el estilo ha

llegado a la precision, no se puede agregar nada sin debili tarlo, ni quitarle nada sin oscurecerlo. "La mayor part de las faltas del lenguaje, dice Voltaire, proviene en el fon do de falta de precision. El estilo preciso tiene el primero d todos los méritos, el de hacer la marcha del discurso seme jante a la marcha del espíritu."

La precision no escluye la riqueza ni los agrados del es tilo. "El espíritu es con frecuencia el juguete del corazon," dice La Rochefoucauld. Este mismo pensamiento pudo ha berse vertido en esta otra forma: "el amor, el gusto qu tenemos por una cosa, nos hace con frecuencia encontrarla diferente de lo que es en realidad." El pensamiento es e mismo, pero espresado de la segunda manera ha perdido todo su vigor.

Es necesario no confundir la precision con la concision la primera dibuja exactamente el pensamiento, la segunda abrevia el discurso sacrificando la exactitud de su signifi cacion; la una lo dice todo, la otra deja algo que adivinar o que desear.

El defecto contrario a la precision es el pleonasmo, que es la superfluidad de palabras en la oracion, vicio por e cual se agrega a la frase una o muchas palabras inútiles para el sentido. Ovidio, describiendo un diluvio, dice así:

Omnia pontus erant; deerant quoque littora ponto.

(Todo era mar; a este mar tambien faltaban las riberas)

La primera parte de este verso es un buen ejemplo de precision: la segunda es una redundancia, un pleonasmo.

El célebre poeta Garcilaso ofrece otro ejemplo de pleo nasmo en su égloga primera:

¡Ai! cuán diferente era
I cuán de otra manera
Lo que en tu falso pecho se escondia.

El *pleonasmo* (de una voz griega que significa abundan cia), que suele servir para dar fuerza a una afirmacion, es ordinariamente un grave defecto de estilo. Los escritores

que no están perfectamente penetrados de la materia sobre que escriben, son de ordinario poco precisos.

5.—La *naturalidad* del estilo consiste en espresar una idea, una imájen, un sentimiento sin esfuerzo i sin aparato. La espresion mas brillante pierde su mérito desde que se deja percibir el trabajo que ha costado.

El efecto de la naturalidad, cuando es llevada a la perfeccion, es hacer creer que la obra no ha costado trabajo alguno al autor. Se creeria al leerla que nosotros mismos la habríamos podido hacer; pero emprendiendo el trabajo, conocemos cuán difícil es realizar lo que creíamos tan fácil. Esta preciosa naturalidad es el fruto de un juicio maduro i de un gusto ejercitado. Los jóvenes, sobre todo cuando comienzan a ensayar su talento, están sujetos a los defectos opuestos: caen en la exajeracion i en la afectacion, i hacen grandes esfuerzos para producir composiciones rebuscadas i defectuosas (ANDRIEUX).

La naturalidad debe existir en todos los tonos del estilo, aun en el mas elevado. "Es menester que nuestras espresiones, decia Fenelon, sean la imájen de nuestros pensamientos, i que nuestros pensamientos sean la imájen de la verdad."

Un distinguido escritor aleman, Juan Pablo Richter, que ha dado excelentes preceptos de buen gusto, i que los ha practicado en sus obras, dice en una de ellas: "Herder i Schiller quisieron hacerse cirujanos en su juventud, pero el destino se lo impidió. Existen, les dijo, heridas mas profundas que las del cuerpo. Curadlas. I ámbos escribieron." Este pensamiento grandioso i elevado, está escrito con una naturalidad notable.

El vicio de estilo contrario a la naturalidad es la afectacion, que consiste en emplear siempre formas rebuscadas, aun para espresar las cosas triviales i comunes. Este defecto, mui comun en un gran número de escritores españoles, da a las composiciones literarias un aire ridículo. Lope de Vega, refiriendo que muchos hombres disparaban piedras al mar, dice:

"No escupe celestial artillería
Mas balas de granizo, que la fiera
Jente, peñas al mar"...

6.—La *nobleza* o *dignidad* del estilo, llamada tambien decencia, consiste en evitar las imájenes vulgares i los términos bajos. "El estilo ménos noble, dice Boileau, tiene sin embargo, su nobleza." En efecto, los hombres cultos i las personas groseras no se espresan del mismo modo aun en circunstancias absolutamente semejantes. El lenguaje de los primeros es noble: el de los segundos es bajo. Conviene elejir siempre el primero. Las palabras vulgares pueden ser ennoblecidas mediante la vecindad de otras mas elevadas i la disposicion artística que les da el escritor.

Sin embargo, no hai bajeza de estilo en escribir las cosas mas ordinarias i aun repugnantes si en esa descripcion hai una utilidad real. Un médico que describe una enfermedad de la cútis, por ejemplo, o que sigue sus estragos, aunque emplee los términos mas comunes, no incurre en el reproche de escribir bajamente, porque la utilidad hace desaparecer lo que hai de feo i de odioso (Jullien).

Es frecuente hallar en las composiciones burlescas espresiones bajas i triviales; pero ellas, aun cuando causen la risa del vulgo de los lectores, son contrarias al buen gusto i lastiman a los hombres ilustrados.



CAPÍTULO III.

Cualidades accidentales del estilo.

1. Estilo sencillo.—2. Jocoso.—3. Injenioso.—4. Enérjico — 5. Profundo.— 6. Rico.—7. Magnífico.

1.—Las cualidades habituales o esenciales del estilo son siempre unas mismas. El estilo, como hemos visto, debe ser siempre correcto, claro, preciso, natural i digno; pero hai otras cualidades peculiares de cada estilo, que cambian segun el carácter del escritor i la naturaleza de los asuntos que se tratan o de los objetos que se quieren escribir. ¿Podria emplearse el mismo estilo en los asuntos lijeros que en los patéticos i elevados? Nó; i las reglas literarias, fundadas en la observacion de la naturaleza, distinguen con mucha razon esta diversidad de matices en el estilo. Son estos matices los que nosotros llamamos cualidades accidentales. Vamos a emprender su clasificacion, comenzando por el tono mas familiar para concluir por el mas elevado.

La *sencillez* del estilo consiste en buscar sólo la claridad del pensamiento, desechando los adornos brillantes, los movimientos apasionados i las pomposas galas del lenguaje. Es esta una cualidad mas preciosa i mas rara de lo que jeneralmente se cree, i en que han sobresalido mui pocos escritores. En apariencia, decia Ciceron, nada es mas fácil que imitar el estilo sencillo; una vez en la prueba se ve que nada es mas difícil. Se necesita de un feliz injenio para producir esos acentos naturales i verdaderos que no pueden

reemplazar todos los artificios de un lenguaje brillante. Los pénsamientos mas sublimes i profundos pueden espresarse en estilo sencillo. El Jénesis cuenta la creacion de la luz del modo siguiente: "I Dios dijo: Sea la luz, i la luz fué".

2.—El estilo *jocoso* es aquel en que el autor espone con lijereza, o bajo una forma grotesca i algunas veces burlándose de lo que él mismo dice, las circunstancias de una accion o los detalles de un discurso. Bajo la apariencia de burla, suele ocultarse mucha filosofía i mucho injenio.

El objeto moral de los escritores en que se emplea este estilo es desconcertar la vanidad humana presentando las cosas mas grandes i mas sérias por el lado ridículo i bajo. De este contraste de lo grande a lo pequeño, contínuamente opuesto el uno al otro, nace para las almas susceptibles de la impresion del ridículo, un movimiento de sorpresa i alegría tan vivo, tan repentino, tan rápido, que sucede con frecuencia al hombre mas melancólico, prorrumpir en carcajadas de risa (Marmontel).

Esta forma de estilo se toma licencias que no son permitidas en los escritos serios. Emplea con frecuencia los equívocos, i se aparta muchas veces del encadenamiento lójico de las ideas; pero deben respetarse siempre las reglas de la decencia, evitar las palabras bajas i los pensamientos groseros. Cuando el estilo jocoso incurre en estos defectos, la gracia se convierte en chocarrería: puede agradar a los lectores vulgares, pero, como ya hemos dicho, causa disgusto a los hombres ilustrados.

3.—El estilo *injenioso* es aquel por medio del cual se deja comprender el pensamiento bajo ciertas apariencias que lo encubren en parte. Empleado con mucha frecuencia, este estilo se convierte en pretencioso i muchas veces en oscuro. Molière ridiculiza en una de sus comedias el abuso del estilo injenioso, haciendo decir a uno de sus personajes que despues que ha hablado un poeta se trata de averiguar qué es lo que ha dicho. "Se busca el amigo en el corazon i no en la antecámara", ha dicho Séneca; pero en este pensamiento, en que el autor ha querido ser injenioso, se ve una contra-

posicion, pero no se descubre nada mas, i aun el sentido es inintelijible.

El estilo injenioso, usado por grandes escritores i ajeno a toda afeccion, es una de las dotes mas preciosas en las obras literarias. La Bruyère ha dicho: "La induljencia para sí i la dureza para los otros no son mas que un solo i mismo vicio". No se podria espresar este pensamiento de una manera mas injeniosa.

4.—La *enerjía* en el estilo condensa el pensamiento, i da, por decirlo así, una significacion mas profunda a las palabras. Los pensamientos mas grandiosos se espresan en este estilo por las palabras mas sencillas; i sin embargo, hacen comprender el sentido mucho mejor que si se emplearan todas las figuras posibles i todos los embellecimientos del lenguaje. En la trajedia de Corneille titulada *Horacio*, este viejo romano recibe la noticia del combate de sus tres hijos con los tres Curiacios; i sin sentir la pérdida de sus dos hijos muertos tan gloriosamente, se aflije solo por la fuga vergonzosa del último, que, segun él, ha impreso un oprobio eterno al nombre de Horacio. Su hermana, que estaba presente, le dice: "¿Qué queriais que hiciera él solo contra tres?" Horacio responde bruscamente:—"Que muriese".

En el *Macbeth* de Shakespeare, se anuncia a Macduff que su castillo ha sido tomado, i que Macbeth ha hecho asesinar a su mujer i a sus hijos. Macduff se entrega a un dolor silencioso. Su amigo quiere consolarlo: él no lo escucha; i meditando sobre el medio de vengarse de Macbeth, sólo pronuncia estas terribles palabras: "El no tiene hijos!" Las breves palabras de Corneille i de Shakespeare que dejamos señaladas, son excelentes ejemplos de estilo enérjico.

5.—El estilo *profundo* es aquel en que el autor espresa pensamientos sobremanera verdaderos pero que exijen un momento de atencion para comprender todo su alcance. La profundidad es un carácter distintivo del pensamiento mas bien que del estilo; pero el autor que emite pensamientos profundos tiene que revestirlos con cierta apariencia de sencillez para darles toda la claridad apetecible. Virjilio, en el

libro I de la *Eneida* (verso 630), pone en boca de Dido estas palabras:

Non ignara mali miseris succurrere disco

I como yo supe ya lo que son males
Amparar sé tambien al infelice.

Voltaire, que ocultaba a veces una gran profundidad de pensamiento bajo formas delicadas i lijeras, decia: "La historia no es mas que el cuadro de los crímenes i de las desgracias. La muchedumbre de hombres inocentes i pacíficos desaparece siempre en esos vastos teatros. Los personajes no son mas que ambiciosos perversos. Parece que la historia no agrada sino como la trajedia i que languidece si no está animada por las pasiones, los crímenes, los grandes infortunios. Es menester armar a Clio de un puñal como a Melpómene" (*L'ingênu*, chap. X). En otro libro del mismo autor se encuentran estas palabras: "La física es una mina a la cual no se puede bajar sin el ausilio de ciertas máquinas que los antiguos no conocieron. Estos se han quedado al borde del abismo, i han raciocinado sobre lo que contenia sin verlo." Se pueden escribir volúmenes sobre la física de los antiguos, entrar en mas detalles, esplicar mas detenidamente sus doctrinas; pero la conclusion de todo será la misma que Voltaire ha escrito en tres líneas.

La profundidad se puede encontrar tambien en el estilo elevado i grandioso; pero es menester que exista en el fondo del pensamiento, i que no se pretenda aparentarla por medio de un lenguaje pretencioso i hueco. Muchas veces, bajo esas apariencias esternas de profundidad, se halla el vacío. Otras dejenera en oscuridad.

La *riqueza* del estilo consiste en la reunion de los adornos i de las figuras mas brillantes i agradables. Este jénero de estilo está lleno siempre de pensamientos mas agradables que sólidos, de imájenes mas brillantes que sublimes, de términos mas rebuscados que enérjicos; así es que en muchas ocasiones el estilo rico, denominado con mas fre-

cuencia estilo florido, no tiene mas que un falso brillo. La verdadera riqueza consiste en el número de las ideas que una sola palabra despierta en nuestro espíritu, en los horizontes que ella abraza i en la importancia de los objetos que nos muestra. Virjilio, despues de haber representado en los campos Eliseos la asamblea de los hombres virtuosos, hace de un sólo rasgo el elojio de Caton, añadiendo que éste los preside:

Secretosque pios, his dantem jura Catonem.

Los hombres piadosos están aparte: Caton les da las leyes.

(*Eneida*, lib. VIII, v. 670).

El historiador romano Floro, hablando de los soldados que se encontraron muertos sobre sus enemigos despues de la batalla de Tarento, dice que sus rostros conservaban un aire amenazador; i añade que "la cólera que los habia animado durante el combate, vivia en la muerte misma." Séneca el trájico pinta al viejo rei de Troya privado de los honores de la sepultura, diciendo: "Este padre de tantos reyes no tiene tumba: i le falta el fuego en Troya incendiada." Esta cólera que vive en la muerte, esta falta de fuego en el incendio de una ciudad, tiene algo de mui rebuscado. Pensamientos de esta especie pueden fascinar al principio, pero parecen frívolos cuando se examinan de cerca.

7.—La *magnificencia* del estilo, llamada tambien sublimidad, consiste en el empleo de los adornos mas pomposos, las figuras mas elevadas, las descripciones mas ricas, los períodos mas armoniosos, para espresar pensamientos grandes i elevados. David dice en el salmo 17: "El Eterno inclinó los cielos i descendió llevando una oscura niebla bajo sus piés." Milton, describiendo a Satanás, dice: "Su frente estaba cicatrizada por el rayo." Homero i Virjilio han espresado de un mismo modo el poder de Júpiter.

Annuit, et totum nutu tremefecit Olimpum.

dice Virjilio:

"Hizo un lijero movimiento de cabeza, i se estremeció todo el Olimpo."

(*Eneida*. lib. IX, v. 106, lib. X, v. 115.)

El defecto en que suelen incurrir los autores que quieren emplear el estilo magnífico es la hinchazon: se busca la pompa de las palabras i se cree haberlo conseguido todo con sólo reunir algunas frases sonoras i pensamientos vagos. La profusion de las imájenes conduce muchas veces a quitar al estilo la grandiosidad que se quiere darle. En las espresiones de sentimiento, la sencillez eleva mas el tono que el empleo de figuras enfáticas. Un personaje dice en la escena que ha sufrido una tempestad i que ha visto perecer a su amigo. Hiere nuestro corazon si habla con dolor de su pérdida. Pero si habla del arroyo de fuego ardiente sobre las aguas, i del rayo que abre a surcos redoblados el cielo i las ondas, hace desaparecer el sentimiento i se convierte en ridículo. La hinchazon es el defecto mas comun de los escritores castellanos que han querido emplear el estilo magnífico o sublime. Calderon de la Barca, en *La vida es sueño*, abre la escena con la presencia de una dama disfrazada de hombre que dirije a su caballo desbocado las palabras siguientes:

Hipógrifo violento,
Que corriste parejas con el viento,
¿Dónde, rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama,
I bruto sin instinto
Natural, al confuso laberinto
De estas desnudas peñas
Te desbocas, te arrastras i despeñas?

La magnificencia con que el autor quiso espresar su pensamiento se ha convertido en oscura hinchazon.

Conviene indicar aquí que no debe confundirse lo sublime del pensamiento o del sentimiento con el estilo sublime, por mas que tengan algunos puntos de contacto. Lo su-

blime, como lo enseña la estética, se espresa de ordinario por el estilo mas sencillo.

Hai todavía otra cualidad accidental del estilo que parece innecesario analizar aquí. Constituye ésta el estilo poético, de que se hablará al estudiar las composiciones en verso.



CAPITULO IV.

Forma esterna del estilo.

1. Cláusulas; lenguaje ordinario.—2 Períodos; lenguaje periódico. —3. Lenguaje cortado.—4. Eleccion de las palabras.—5. Su colocacion.—6. Diversas especies de armonía.—7. Armonía eufónica.—8 Armonía rítmica.—9. Armonía imitativa.—10. Armonía onomatopéyica.

1.—Hasta ahora hemos estudiado lo tocante al estilo en su parte intrínseca, esto es, el pensamiento. Nos falta todavía estudiar la parte esterna del estilo, es decir, el ropaje con que se reviste el pensamiento.

Se llama *cláusula* una reunion de palabras que forman un sentido gramatical completo.

La cláusula puede ser simple o compleja, es decir, puede constar de una o de muchas partes tan estrechamente ligadas que no es posible desprender una sin truncar el sentido. Simple es aquella que consta de una sola proposicion, i que por tanto no puede dividirse en grupos gramaticales. "El espíritu es con frecuencia el juguete del corazon:" hé aquí una cláusula simple. "Por grandes que sean los descubrimientos que ha hecho la ciencia moderna, quedan aun muchas verdades desconocidas": ésta es una cláusula compleja. Si se aparta de ella una de sus proposiciones, se pierde el sentido i no se comprende el pensamiento. Como ésta es la forma mas habitual en los escritos, se llama con frecuencia lenguaje ordinario aquel en que ella predomina.

2.—A veces las diversas proposiciones de la cláusula están unidas entre sí por conjunciones, o por simples signos ortográficos. La cláusula se divide entónces en *períodos*, nombre que se da a cada una de sus partes. Un ejemplo hará comprender mejor esta distincion. "Haber recorrido uno i otro hemisferio, atravesado los continentes i los mares, escalado las cimas de las montañas en que los hielos eternos desafían igualmente los fuegos subterráneos i los ardores del mediodía; haberse entregado a las rápidas pendientes de esas cataratas espumosas, cuyas aguas parecen mas bien descender de las nubes que correr por la superficie de la tierra; haber penetrado en esos desiertos, en esas inmensas soledades en que la naturaleza, acostumbrada al mas profundo silencio, debió sorprenderse de oirse interrogada por la primera vez; en una palabra, haber hecho por la gloria de las letras mucho mas de lo que jamas se hizo por la sed del oro: hé ahí los hechos vuestros que la Europa conoce i que repetirá la posteridad."

En este brillante trozo en que Buffon trazaba el elojio del célebre viajero i matemático La Condamine, se notan cuatro períodos diferentes. El primero de ellos, además, está dividido en tres partecillas, a las cuales se les da el nombre de miembros de período. Los escritos en que domina la forma del fragmento anterior, están clasificados bajo el punto de vista de su forma esterna, en el lenguaje denominado periódico.

El estilo periódico acumula las ideas sin confundirlas, les da mas claridad por el órden i mas fuerza por el enlace recíproco. La disposicion de este jénero de estilo exije mucho trabajo i mucho gusto. Es preciso colocar los períodos o los miembros de período disponiendo las ideas en un órden progresivo para que produzcan efecto i para la mejor intelijencia. Así, en el ejemplo anterior, Buffon ha espuesto en órden ascendente las dificultades que venció el viajero para llevar a cabo sus trabajos científicos.

3.—Hai escritos en que predominan las cláusulas simples e independientes. Don Francisco de Quevedo, tradu-

ciendo una de las disertaciones filosóficas de Séneca, ha empleado esta forma de lenguaje. Dice así: "Ahora para que sepas que no hai cosa mejor que morir, Antonio te promete vida. Está pendiente la tabla de la nefaria proscripcion. Perecieron tantos varones pretorios, tantos consulares, tantos del órden ecuestre. A nadie dejan sino al que pueda servir. Dudo que quieras, Ciceron, vivir en este tiempo, en que no hai con quien tú quieras vivir."

Esta forma de estilo empleada por grandes escritores, da brillo i realce a las ideas; pero suele tambien producir la monotonía. El abuso del lenguaje cortado da lugar a vicio que consiste en dejar incompleto el sentido de cada cláusula. Entónces toma el nombre de lenguaje truncado.

El estilo truncado es casi siempre un defecto, pero cuando en las obras de imajinacion, en una trajedia, por ejemplo, se supone a un hombre dominado de una pasion violenta, este último lenguaje se emplea con buen éxito.

En su drama titulado el *Indijente*, el poeta francés Mercier supone que un personaje recibe un bolsillo con cuyo contenido espera sacar a su padre de la prision, i lo hace decir:—"¡Es mio!... hombre jeneroso!... Me arrojo a vuestros piés, los beso!... Sí, lo llevaré... Seria un hombre desnaturalizado si lo rehusase... El contiene la libertad de un padre, la felicidad de nosotros tres... Pero tiemblo ante la idea de engañarme... no sé si debo... Me lo dais, ¿no es cierto que me lo dais?"—El poeta neogranadino José Eusebio Caro, al final de su oda *En vísperas del combate*, ofreciendo a su amada en ese trance quizás postrero toda su ternura, dice:

¿La aceptarás?... ¡Qué se oye! ¡El enemigo!
¡Alarma! suena ronco el atambor.
Truena el bronce!... ¡Mis armas! ¡mi caballo!
¡Oh! dame algunas lágrimas... ¡Adios!

4.—La formacion de los períodos i de las cláusulas está sujeta a otro trabajo penoso para los principiantes, pero que es indispensable si se quiere formar un lenguaje correc-

to i asentado. Hablamos de la eleccion de las palabras i de su colocacion en el discurso.

Destinadas a espresar nuestros pensamientos, las palabras deben nacer del pensamiento mismo. Las mas naturales son las mejores. Es un error el creer que sea necesario rebuscarlas violentando su significado. El conocimiento de la lengua i la lectura de los buenos escritores enseñan mucho mas que todos los preceptos. La eleccion de las palabras cuesta al principio tiempo i trabajo, porque es necesario examinar i comparar su significado: pero en seguida se hace tan fácil i natural que las palabras se presentan por sí mismas i se desprenden de la pluma sin que se perciba la menor dificultad. Los principiantes deben tener un cuidado escrupuloso; pero ese trabajo disminuye i desaparece en poco tiempo.

Al hacer esta eleccion se han de apartar no sólo las voces impropias, sino muchas otras cuyo empleo ofrece inconvenientes de otro jénero. Pertenecen a este número los vocablos anticuados (arcaismos), las voces técnicas de las ciencias o de las artes, como si para nombrar la sal se le diese su denominacion química i se le llamase *clcruro de sodio* i las voces cultas, derivadas de los idiomas antiguos, cuando las ideas que ellas representan pueden espresarse en nuestra lengua por una palabra jeneralmente conocida, como cuando se dice *plaustro* por *carro.* Casi parece inútil advertir que deben eliminarse las voces bajas, empleando en lugar de ellas otras mas cultas, o un pequeño circunloquio que hace desaparecer la fealdad del objeto de que se habla.

Hemos dicho, i volvemos a repetir, que la naturalidad en la espresion constituye uno de los méritos mas sólidos de todo escrito. Es verdaderamente maravilloso, dice Rollin, cómo las palabras que andan en boca de todo el mundo i que por sí mismas no tienen ninguna belleza particular, adquieren brillo cuando son empleadas con arte. La palabra *alimentar* no tiene por sí propia belleza ni elevacion alguna; sin embargo, en el ejemplo que sigue da realce i colorido a un pensamiento vulgar. "Las numerosas co-

rrientes que bajan de la sierra, alimentan estensos bosques de eterna magnificencia."

5. La colocacion de las palabras presenta tambien a los principiantes dificultades no ménos serias. La regla primera i principal que puede darse para conseguir este resultado es el conocimiento de la gramática i de la índole de una lengua. Es menester ante todo que la cláusula esté arreglada al órden lójico del lenguaje, que sus palabras estén distribuidas de tal manera que sea fácil percibir qué oficio desempeña cada una de ellas en la proposicion.

El órden mas natural de todos seria aquel en que se diese el primer lugar al sujeto i sus modificativos, el segundo al verbo i el tercero a los complementos, colocándolos segun su importancia. "Las buenas leyes forman la grandeza de los pueblos por medio de la reforma de las costumbres." En este ejemplo se ha seguido el rigoroso órden gramatical; primero el sujeto con sus modificativos, en seguida el verbo, i despues los complementos, colocando primero el directo i despues el ordinario. Pero, como es fácil comprender, si se sigue rigorosa e invariablemente ese sistema, el lenguaje se hace de tal modo monótono, que seria mui fatigosa i difícil la lectura de un libro escrito de esa manera. La lengua se presta fácilmente a otras combinaciones i jiros, de tal modo que sin violar los preceptos gramaticales es posible imprimir mas variedad i animacion al estilo. Entónces es cuando mas conviene examinar el encadenamiento de las palabras a fin de evitar no sólo la incorreccion sino tambien la ambigüedad i la oscuridad. "Por grandeza no *solamente* entiendo el tamaño de un objeto particular sino la estension de una perspectiva." En este ejemplo, la colocacion del adverbio *solamente* como modificativo del verbo limita la significacion de éste, cuando lo que se ha querido decir es que por grandeza se entienden dos cosas. El lugar propio de ese adverbio está despues del primer complemento que modifica; i entónces habria debido decirse: "Por grandeza no entiendo el tamaño de un objeto

particular *solamente*, sino la estension de toda una perspectiva."

Esta dificultad en la colocacion de las palabras, es todavía mayor en aquellas cláusulas en que intervienen los relativos i los posesivos. En efecto, el relativo *que* puede referirse a una o muchas personas, al masculino o al femenino. El posesivo apocopado *su* i el complementario *le*, dan lugar a mayores ambigüedades. Cervántes dice: "Esta es cadena de galeotes, jente forzada del rei, *que* va a galeras." El relativo *que* parece referirse al rei, en la cláusula anterior; i sin embargo, era la jente forzada la que iba a galeras. En el capítulo II, § 3, cuando tratamos de la claridad del estilo, citamos un ejemplo de Racine, en que las palabras *su* i *le* daban lugar a oscuridad i confusion.

Pero no basta que se respeten las reglas de la gramática en la colocacion de las palabras para que desaparezca la imperfeccion de las cláusulas. Es necesario, ademas, observar ciertos principios, cuyo conocimiento se adquiere con la lectura de los buenos autores i con la práctica de escribir. Nos limitaremos solamente a señalar dos reglas que creemos de importancia capital.

Jamás se deben acumular en una cláusula cosas que tienen entre sí tan poca relacion que pueden dividirse en dos o mas cláusulas. "En esta situacion, Ciceron se vió angustiado de nuevo por la muerte de su hija Tulia, la cual aconteció poco despues de haberse divorciado de Dolabela, cuyas costumbres i mal jenio le desagradaban en estremo." En esta cláusula, hai tres ideas diferentes: la muerte de Tulia, la época de su divorcio i el desagrado que las costumbres de Dolabela producian a Ciceron. Las dos primeras pudieron entrar perfectamente en una misma cláusula: la tercera exijia una cláusula separada. En este ejemplo se ha violado, pues, la unidad que indispensablemente debe existir en toda cláusula, amalgamando en una sola, ideas que no tienen una íntima relacion.

Deben suprimirse tambien todas las palabras que no añaden algo al sentido de una cláusula. Quintiliano dice

que en materia de lenguaje, lo que no ayuda embaraza. Conviene por lo tanto dejar de espresar todo lo que se puede suplir fácilmente. El lenguaje adquiere mas vigor i enerjía cuanto mas limpio esté de palabras o de frases supérfluas. Vale mas decir: "Contento con merecer el triunfo, rehusó los honores;" que verter este mismo pensamiento en esta otra forma: "Estando contento con merecer un triunfo, él rehusó los honores de él."

6.—Las condiciones exijidas para la buena disposicion de la parte esterna del estilo no son las únicas que reclaman los preceptistas. No basta que las cláusulas sean claras i correctas: conviene tambien que sean armoniosas.

La armonía es una cierta relacion entre las partes que concurren a formar un conjunto regular i agradable, con el propósito de halagar los sentidos. En el lenguaje, la armonía resulta de la feliz union de los sonidos, de la hábil combinacion de las palabras i de las sílabas cuyo contacto es aparente para agradar al oido, i de la relacion entre la palabra i la idea, entre el pensamiento i la espresion.

La armonía del lenguaje depende, pues, de tres circunstancias diversas, lo que da oríjen tambien a tres especies de armonía. La primera, llamada eufónica, es el fruto de la eleccion de las palabras, i resulta esclusivamente del sonido de éstas. La segunda denominada rítmica, es el resultado de la hábil distribucion de las palabras i depende en gran parte de la distribucion de los acentos en la cláusula. La tercera es la armonía imitativa, que tiene por objeto el espresar las imájenes por medio de los sonidos.

7.—La armonía eufónica tiene por único maestro el oido. El escritor debe economizar cuanto sea posible el empleo de palabras de difícil pronunciacion; debe alternar convenientemente las voces en que abundan las vocales con aquellas en que predominan las consonantes; debe evitar, en cuanto es dable, la consonancia i la asonancia de las palabras empleadas en la misma cláusula; i debe tambien evitar el hiato i la cacofonía. El hiato es la separacion que es preciso hacer entre la vocal final de una palabra i la inicial de la otra,

lo que da oríjen muchas veces a sonidos desagradables, como cuando se dice *puro oro, va a América.* La cacofonía consiste en la repeticion de consonantes fuertes con mucha proximidad, como cuando se dice *error remoto.*

8.—La armonía rítmica exije todavía mas observacion i mayor prolijidad. Es preciso estudiar el tejido, el corte i el encadenamiento de las frases i de las cláusulas. Para conseguirlo, conviene no dejar mucha desigualdad entre los miembros de un período i evitar igualmente los períodos mui largos i las frases mui cortas, esto es, el lenguaje que hace suspender el aliento, i aquel que obliga a cada instante a detenerse. Para conseguir este resultado, ademas, se necesita fijar mucho la atencion en el acento de las palabras, cuidando siempre que el fin de la cláusula sea siempre lleno i sonoro. Un ejemplo hará ver la importancia que tiene la colocacion de las palabras, mucho mejor que todas las reglas que a este respecto podrian darse, i las cuales nunca serian completas. "Me propongo ensalzar la vida i deplorar la muerte del sabio i valiente Macabeo". En esta cláusula se puede hacer una modificacion en el órden de las palabras: "Me propongo ensalzar la vida del valiente i sabio Macabeo i deplorar su muerte". El sentido es el mismo: la correccion es igual, pero la armonía ha desaparecido.

9.—La armonía eufónica i la armonía rítmica pueden considerarse mecánicas, porque dependen en gran parte del mecanismo de la cláusula i del órden que se ha dado a las palabras. Ambas se dirijen esclusivamente al oido. La armonía imitativa pinta la idea o el objeto por los sonidos que emplea.

La armonía imitativa es de dos especies diferentes. Se manifiesta a veces por la analojía del ritmo con el objeto o el sentimiento que se quiere espresar. Otras pinta un movimiento por la semejanza del sonido, i por esto se llama onomatopeya, palabra de oríjen griego.

Seria mui difícil esplicar por qué misteriosa influencia la armonía del estilo sigue ordinariamente a la armonía de las ideas. La verdadera inspiracion encuentra un secreto

poder para trasmitir al espíritu de los lectores las impresiones i los sentimientos del escritor. Los grandes poetas i los grandes prosadores ofrecen con mucha frecuencia hermosísimos ejemplos de este jénero de armonía imitativa.

Moratin comienza su canto épico titulado la *Toma de Granada* con los versos siguientes:

Era la noche i el comun sosiego
por las opacas sombras se estendia,
I en medroso silencio los mortales
Con el sueño olvidaban sus fatigas.

Esta armonía, hemos dicho, se encuentra tambien en la prosa. "Al oir estos gritos, Jerusalen redobló su llanto, las bóvedas del templo se conmovieron, el Jordan se turbó, i todas sus riberas resonaron con el eco de estas lúgubres palabras: ¿Cómo ha muerto el hombre poderoso que salvaba al pueblo de Israel?" En este fragmento, tomado de una de las oraciones fúnebres de Fléchier, se percibe el pavor i la sorpresa que siguieron a la muerte de un gran guerrero. El mismo escritor ha imitado con igual tino la actividad de un jeneral, empleando el estilo periódico o cortado. "Pasa el Rhin (Turena); observa los movimientos de los enemigos; fortalece el valor de los aliados; utiliza la fe sospechosa i vacilante de los vencidos; quita a los unos la voluntad, a los otros los medios de dañar".

10.—La armonía por onomatopeya reproduce el objeto o el movimiento por medio de su semejanza con el sonido.

Virjilio ha imitado el ruido producido por la sierra.

Tum ferri rigor, atque argutae lamina serrae.

Entónces fué empleada la dureza del fierro i la hoja de la áspera sierra

(*Jeórjicas*, lib I, v. 143.)

En otra parte imita el ruido del rastrillo.

Ergo aegre rastris terram rimantur.

En consecuencia, los hombres entreabren penosamente la tierra con rastrillos.

(*Jeórjicas*, lib. III, v. 534.)

Pero el mejor ejemplo de este jénero de armonía imitativa que se halla en Virjilio está en la *Eneida*, para imitar el galope de un caballo.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Con sonido alternado hiere el bruto
El campo ensangrentado.

(Lib. VIII, v. 596.)

No es raro encontrar en las lenguas modernas ejemplos de esta clase de armonía imitativa. Caro ha dicho:

Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran pesadumbre se rindieron.

En frai Luis de Leon encontramos esta estrofa:

Oye que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera,
Que en África convoca
El moro a la bandera
Que al aire desplegada va lijera.

En el segundo verso hai imitacion de un sonido, i en el quinto de un movimiento.

La armonía imitativa por onomatopeya no es con frecuencia mas que un pueril juego de injenio. Para que sea recomendable, es necesario que siempre resulte de la inspiracion i no del trabajo, i ni aun así constituye un mérito del escritor. El otro jénero de armonía imitativa no sólo es mas difícil sino que forma uno de los títulos mas indisputables de los grandes maestros.

Jeneralmente se mira con mucho desden la armonía de las cláusulas. Para probar su importancia, bastaria hacer

un esperimento mui sencillo. Tómese un fragmento literario escrito en prosa, que sea susceptible de ser dividido en partecillas de igual cantidad de sílabas, i se verá, sin embargo, que no resultan versos porque les falta la cadencia rítmica, es decir, la armonía especial que el poeta sabe imprimir a sus escritos. Pero en éste, como en los demas puntos de la literatura, el estudio atento de los buenos escritores enseña mucho mas que todas las reglas que pudieran darse.



CAPITULO V.

Figuras.

1. Definicion; uso de las figuras.—2. Figuras de palabras o elegancia.—3. Figuras de significacion o tropos.—4. Figuras de pensamiento.—5. Importancia de las figuras en el estilo.

1.—Se llama propio el lenguaje que espresa las ideas por medio de palabras que corresponden a esas ideas. La pureza i la claridad, cualidades indispensables para hacerse comprender, se consiguen por medio del lenguaje propio. Pero el escritor no se propone únicamente ser intelijible: quiere ademas que su estilo sea rico i agradable para hacer mas interesante i mas persuasivo lo que dice. Conviene unir a la pureza i a la claridad la elegancia del lenguaje. Esta cualidad consiste en emplear ciertos jiros ménos comunes, ciertas espresiones mas escojidas que sirven para dar al discurso mas gracia i mas agrado.

La fuente principal de los adornos del lenguaje se encuentra en las figuras. Se llaman figuras, en jeneral, ciertas maneras de decir que dan al discurso fuerza o gracia, sea atribuyendo a una palabra la significacion de otra, sea dando a la construccion de las frases ciertas formas sujeridas por la imajinacion, el sentimiento o el artificio oratorio.

Las figuras nacen naturalmente de las necesidades del pensamiento i de la vivacidad de la imajinacion. No son un simple lujo del arte, sino adornos naturales que usa el vulgo reflexivo con tanta frecuencia como las personas ilustradas. Los abusos que los declamadores han hecho de las figuras,

los nombres exóticos que les han dado los preceptistas, las sutilezas que han empleado en su clasificacion, han arrojado sobre ellas cierto descrédito; i frecuentemente para desprestijiar una obra literaria se dice que es un tejido de figuras de retórica. Sin embargo, estas figuras, creadas por la naturaleza i a las cuales la retórica no ha hecho mas que dar nombres, son el alma de la elocuencia i del estilo. Por poco calor que se tenga en el espíritu, hai necesidad de espresiones figuradas, porque las lenguas, cualquiera que sea su riqueza, son insuficientes para espresar los diversos matices del pensamiento. Con mayor razon, en la infancia de las lenguas, los hombres han debido servirse de figuras, i revestir, por ejemplo, con términos que designan objetos materiales, las ideas para las cuales faltaban espresiones propias. El hombre mas ignorante que dice que su casa está triste, que el invierno es cruel, emplea una figura sin sospecharlo. Las figuras, volvemos a repetirlo, no son fútiles invenciones del arte, sino que el arte las toma de la naturaleza como un recurso precioso.

Cuando el alma está vivamente impresionada, esclama, interroga, hace hablar a los vivos i a los muertos i hasta a los seres inanimados: si el injenio quiere verter ciertas imájenes o espresar las relaciones de éstas con otras, se ayuda de comparaciones, trasporta el sentido de las palabras, modifica su significacion limitándola o estendiéndola, espresa lo contrario de lo que se propone hacer comprender, exajera, atenúa, hace brillar rápidas chispas del choque de las palabras i de las ideas, sin que para proceder así, haya necesidad de estudiar la retórica.

Las principales figuras nacen de la pasion i de la imajinacion. Por ejemplo, cuando la idea toma la forma de esclamacion o de apóstrofe, esta forma está determinada por el movimiento del alma; cuando en lugar de designar un objeto por su propio nombre se sustituye a este nombre el de una de las partes del objeto, es porque esa parte ha herido mas particularmente nuestra imajinacion. Así, se dice

cien velas en lugar de cien naves, porque las velas representan mas vivamente el objeto que se quiere pintar.

2.—Hai figuras que consisten sólo en un cambio en el órden de las palabras, en la supresion de una de ellas o en la artificiosa repeticion de otras. Tienen éstas el nombre de *figuras de palabras*, o simplemente *elegancias*.

3.—Hai otras figuras que cambian la significacion de las palabras, esto es, que presentan una voz en una acepcion diversa de su sentido propio. Estas figuras son denominadas *tropos*, de una voz griega que significa cambiar; pero su verdadero nombre debe ser figuras de significacion.

De todas las figuras, son quizá estas últimas las que producen mas efecto en el escrito i las que le dan mas brillo i colorido. Sin embargo, son éstas tambien las mas comunes en el uso ordinario de la conversacion. En el siglo pasado algunos preceptistas i filólogos, desarrollando una teoría de Montesquieu sobre la influencia de los climas en el carácter de los hombres, dijeron que el estilo figurado, comprendiendo bajo este nombre sólo los tropos, era habitual en los escritores i oradores de los climas ardientes, cuya imajinacion era por lo mismo ardorosa i pintoresca. Se señalaban al efecto las sagradas escrituras i las grandes producciones de la literatura oriental. Un eminente filósofo frances, Turgot, demostró que la abundancia de imájenes en los escritores citados, mas que de su imajinacion ardiente, provenia de la pobreza del idioma o de falta de cultivo de éste. Turgot indicó tambien que los salvajes de los climas frios, los iroqueses de la América del norte, debian usar en sus discursos los tropos o figuras de significacion. Nada mas natural que llamar cabeza de la familia al que es jefe de ella, fresco lirio a una jóven, leon a un valiente, cometiendo así verdaderas figuras de significacion.

Los tropos fueron, pues, una necesidad del lenguaje ántes que éste hubiera alcanzado su completo desarrollo: después han sido su mejor adorno. "La traslacion del significado de una palabra, dice Ciceron, fué enjendrada en el principio por la necesidad i por el reducido caudal del idio-

ma después la sostuvo el placer i el agrado. Porque así como el vestido fué destinado al principio para resguardar del frio a los hombres, i sirvió mas tarde al ornato i dignidad del cuerpo, así la traslacion del significado de una palabra fué inventada para satisfacer una necesidad, i usada después para deleitarnos."

4.—Otras figuras consisten en el jiro particular con que se viste el pensamiento sin tomar en cuenta las ideas o palabras que sirven para espresarlo. Nacen sobre todo del sentimiento que anima al escritor o al orador i del efecto que quiere producir. Estas figuras están destinadas a atraer la atencion o a despertar la imajinacion, produciendo a veces de un mismo golpe este doble resultado. Se les denomina *figuras de pensamiento.*

5.—El empleo del lenguaje figurado, como lo veremos mas adelante, ofrece utilidades mas positivas que el mero placer. Las figuras dan colorido a la espresion, esplican muchas veces con mayor claridad las ideas que el escritor quiere espresar i dan realce a los pensamientos. Un historiador de la antigüedad dice: "Marcelo era la espada de Roma i Fabio el escudo." Esta cláusula contiene tres figuras (dos tropos i una elegancia) i espresa con una claridad i con una concision inimitables pensamientos complejos que no pueden representarse sino por medio de muchas palabras, i perdiendo al fin el vigor de la espresion.

Los preceptistas han clasificado las figuras de diferentes maneras. Algunos las han distribuido en muchas familias; otros las han dividido segun el objeto a que se refieren, llenándolas de colorido, de movimiento i de dibujo. Hemos preferido la clasificacion adoptada jeneralmente, porque nos parece la mas sencilla de todas.



CAPÍTULO VI.

Figuras de palabras.

1. Clasificacion de las figuras de palabras.—2. Figuras de primera clase: hipérbaton; silépsis.—3. Figuras de segunda clase: repeticion; conversion; complexion; conduplicacion; conmutacion. —4. Figuras de tercera clase, elípsis; adjuncion.—5. Figuras o licencias gramaticales i poéticas.

1.—Como ya hemos visto, estas figuras consisten sólo en la disposicion i órden de las palabras en el discurso. Algunas de ellas no son mas que una simple trasgresion de las reglas gramaticales. Otras consisten en una repeticion de palabras. Por último, las otras están fundadas en la supresion de algunas voces que no son necesarias para comprender el pensamiento. Sin embargo, casi todas ellas dan vigor i lucimiento al estilo, i aun contribuyen a darle mas claridad.

2.—Pertenecen a la primera especie de figuras de palabras el *hipérbaton* i la *silépsis*.

El *hipérbaton*, derivacion de dos voces griegas que significan ir mas allá, consiste en la trasposicion de las palabras, esto es, en darles un órden diverso del que tendrian segun las reglas de la gramática. El hipérbaton es mui usado en el verso para dar a las espresiones el ritmo indispensable. Don Andres Bello ofrece el ejemplo siguiente:

¿Perdonarás a mi enemiga estrella
Si disipadas fueron una a una
Las que mecieron tu mullida cuna
Esperanzas de alegre porvenir?

Otro poeta americano, don Juan Cárlos Gómez, ha dicho:

Al triunfo, la agonía siguió del moribundo;
Al viva del combate, de servidumbre el ¡ai!

Caro comienza sus *Ruinas de Itálica* con los notables versos que siguen:

Estos, Fabio, ¡ai dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Difícil es llevar mas adelante la trasposicion, i sin embargo nada hai forzado, porque las palabras están colocadas segun el órden de la impresion que deben hacer en el ánimo del oyente.

En la prosa es tambien usada esta figura. Cervántes dice: "Cuando el cuadrillero tal oyó, túvolo (a don Quijote) por hombre falto de juicio." En otra parte dice el mismo escritor: "Aquí descubre un arroyuelo cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas i blancas pedrezuelas que oro cernido i puras perlas semejan. Las claras fuentes i corrientes rios en magnífica abundancia, sabrosas i trasparentes aguas les ofrecian. De trecho en trecho, de estas apacibles entradas se ven correr por entre la verde i menuda yerba claros i frescos arroyos, que en las faldas de los mismos collados tienen su nacimiento."

El hipérbaton sirve en la prosa para dar novedad a la frase, i para evitar los malos sonidos i obtener así la armonía en el lenguaje. Esta trasposicion o inversion, sin embargo, no debe llevarse tan léjos que se oscurezca el sentido o que se empleen jiros ridículos. En algunos poetas españoles del siglo XVII es frecuente hallar versos como éstos:

Pasos de un peregrino son errante
Cuantos me dictó versos dulce musa.

(GÓNGORA.)

Lope de Vega se burlaba de estos poetas cuando decia en su *Gatomaquia:*

En una de fregar cayó caldera,
Trasposicion se llama esta figura.

En la literatura antigua, el hipérbaton tomaba formas mui variadas, i tenia diversas denominaciones. Llamábase *anástrofe* la conversion de las palabras, como cuando se decia *mecum* (conmigo) en lugar de *cum me; tmésis* la cortadura de una palabra en dos, como en *septen subjecta trioni*, en vez de *septemtrioni subjecta* (colocada bajo el septentricn) etc., etc.; pero estas denominaciones no son conocidas en nuestra lengua, ni tienen importancia alguna.

La *silépsis*, de una voz griega que significa comprension; destruye la concordancia gramatical, o mas bien hace concordar la palabra con la idea. Esta figura, si bien ordinariamente no da gracia ni elegancia al lenguaje, porque casi no se le puede mirar como una figura de retórica i sí sólo de gramática, hace insensible la falta de concordancia, como vamos a verlo por algunos ejemplos. Moratin dice:

¿Veis esa repugnante criatura,
Chato, pelon, sin dientes, estevado, etc.

Chato, pelon, estevado, adjetivos en terminacion masculina, conciertan con hombre, idea envuelta en criatura. Frai Luis de Granada dice: "Gran *parte* de los hombre *abrazan* sin amor los peligros de una vida abandonada, *parte caminan* por el despeñadero de la ambicion i de la codicia, *parte* se *hunden* en el abismo de la corrupcion, de la lujuria, de la ira i de la vanidad." Cervántes dice: "Estaba el estudiante comprando el *asno* donde *los* vendian." I en

otra parte el mismo autor pone en boca de uno de sus héroes estas palabras: "Señor caballero, yo no tengo necesidad que vuestra merced me vengue de *ningun agravio*, porque yo sé tomar la venganza que me parece cuando se me *hacen*." "El enemigo se creia *vencedor* cuando apareció entre ellos la discordia."

3. Pertenecen a la segunda clase de figuras de palabras, aquellas en que se repiten una o varias voces, para dar vigor al lenguaje. De este número son la *repeticion*, la *conversion*, la *complexion*, la *conduplicacion* i la *conmutacion*.

La *repeticion* es una de las mas comunes i de las mas enérjicas entre todas estas figuras. Consiste en emplear una misma o unas mismas voces al principio de cada cláusula para dar mas vigor al pensamiento. Ejemplo: "No hai mal, no hai vicio, no hai abuso que no tenga su particular declamador." La repeticion puede ser de verbo, como en el ejemplo anterior, de sustantivo o de adjetivo. En latin suele hallarse repetida la conjuncion *et* (i), dando mas fuerza a las espresiones que liga. En castellano esta repeticion es mucho ménos comun, pero suele encontrarse en algunos poetas. Fernando de Herrera ha dicho:

I el santo de Israel abrió su mano,
I los dejó, i cayó en despeñadero
I el carro, i el caballo, i caballero.

En la *Oracion por todos*, de don Andres Bello, se encuentran estos versos:

Todo se hunde en la sombra: el monte, el valle,
I la iglesia, i la choza i la alquería;
I a los destellos últimos del dia,
Se orienta en el desierto el viajador.

Otro poeta americano, don José Eusebio Caro, ha dicho:

I en lid campal, entre humo i polvo, i ruido,
I entre hombres, i caballos i banderas,
Los valientes caer de muerte heridos,
He visto a mi derecha i a mi izquierda.

Don Mariano José de Larra ha empleado en prosa esta misma figura con bastante gusto. Dice así: "Cae una gota de agua en el aceite hirviendo de una sarten puesta a la lumbre, álzase el líquido hervidor i bulle, i salta, i levanta llama, i chilla, i chisporrotea, i cae en el hogar, i alborota la lumbre, i subleva la ceniza."

La *conversion* consiste en terminar los diversos miembros o períodos de la oracion con un mismo jiro o con una misma palabra. En un sermon del padre Bourdaloue se encuentra este fragmento que puede servir de ejemplo: "Todo el universo está lleno del espíritu del mundo; se juzga segun el espíritu del mundo; se obra i se gobierna segun el espíritu del mundo; ¿diré mas todavía? se querria aun servir a Dios segun el espíritu del mundo."

Es clásico este otro ejemplo tomado de una de las *Filípicas* de Ciceron. "¿Llorais la pérdida de tres ejércitos? Se la debeis a Antonio. ¿Sentís la muerte de nuestros mas ilustres ciudadanos? Os los robó Antonio. ¿Veis hollada la autoridad de esta órden? Hollóla Antonio."

La *complexion* repite una palabra al principio i otra al fin de cada miembro o inciso. "¿Buscas en los turcos humanidad? no la tienen; ¿buscas templanza en sus costumbres? no la tienen; ¿buscas entre ellos el culto del verdadero Dios? tampoco lo tienen."—"Quién quitó la vida a su propia madre? ¿No fué Neron? ¿Quién hizo espirar con veneno a su maestro? El mismo Neron. ¿Quién hizo llorar a la humanidad? Sólo Neron."

La *conduplicacion* consiste en repetir al principio de un inciso la palabra con que termina el anterior. Un poeta moderno ha dicho:

Desde entónces está vacío,
Vacío mi corazon.
I para vivir me falta,
Me falta, señora, amor.

Es famosa la siguiente conduplicacion que se encuentra en la *Eneida* de Virjilio (Libro X, v. 180 i 181):

Sequitur pulcherrimus Astur,
Astur equo fidens, et versicoloribus armis.

Síguese a estos el hermoso Asturo,
Asturo en su caballo confiado
I en sus armas de color variado.

En la parte I del Quijote, cap. XVI, refiriendo la pelea que se armó en una venta entre Maritornes, el ventero, don Quijote, Sancho i el arriero, Cervántes dice: "I así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo; daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, i todos menudeaban con tanta priesa que no se daban punto de reposo."

La *conmutacion*, vulgarmente llamada *retruécano*, consiste en repetir dos palabras invirtiendo sus ideas respectivas. Ejemplo: "Esta ciudad es rica de injenios pobres, pero es pobre de injenios ricos."

Ciceron, hablando en una de sus oraciones del peligro de dar oido a las delaciones domésticas, dice: "Llegando a este punto, los esclavos vienen a ser los amos, i los amos los esclavos."

Un célebre escritor aleman, Lessing, hablando de una obra, dice con mucho injenio: "Este libro contiene muchas cosas buenas i muchas cosas nuevas; pero lo que hai de desagradable es que las cosas buenas que encierra no son nuevas, i que las nuevas no son buenas."

4.—Pertenecen a la tercera clase de figuras de palabras, aquellas en que se suprimen una o varias voces para dar mas fuerza al lenguaje. De este número son la *elípsis*, la *adjuncion* i la *disolucion*.

La *elípsis* suprime una o muchas palabras para dar mas enerjía i rapidez a la espresion Don Diego Hurtado de Mendoza, el historiador de la rebelion de los moriscos de Granada, dice: "En España no habia galeras: el poder del rei ocupado en rejiones apartadas, i el reino fuera de tal cuidado, todo seguro, todo sosegado; que tal estado era el que a ellos (los moriscos) parecia mas a su propósito."

La imajinacion suple fácilmente las palabras que faltan para espresar la idea por completo.

Esta figura es mui usada en el lenguaje periódico. Suprime entónces en cada período de la cláusula el verbo que se enuncia en el primero de ellos. En este caso se le da el nombre de *adjuncion*. Ejemplo: "El siglo diecisiete es la edad de oro de la literatura moderna: Cervántes escribia en él su Quijote, Shakespeare sus dramas, Corneille sus trajedias, La Fontaine sus fábulas, Molière sus comedias, Milton, en fin, su *Paraiso perdido*."

En un discurso que Cervántes pone en boca de don Quijote, le hace decir estas palabras: "¿Quién fué el ignorante que firmó mandamiento de prision contra un tal caballero como yo soi? ¿Quién el que ignoró que son exentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, i que su lei es su espada, sus fueros, sus brios; sus premáticas, su voluntad?" (*Don Quijote*, parte I, cap. XLV). Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas* (emp. 61), dice así hablando de la majestad real: "La opinion i la fama le dan ser; el amor, seguridad; el temor, autoridad; la ostentacion, grandeza; la ceremonia, reverencia; la severidad, respeto; el adorno, estimacion; el retiro la hace venerable." Conviene advertir que en estas supresiones debe cuidarse que el verbo suprimido esté en el mismo tiempo i esprese la misma idea que el verbo espreso. No es buena, por tanto, la siguiente adjuncion: "El que no sabe amar no es digno de serlo."

La *disolucion* se comete cuando se suprimen las partículas copulativas que unen los miembros del discurso. Frai Luis de Leon ha dicho:

Acude, corre, vela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz a la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

Lope de Vega, hablando del convite que Circe dió a los griegos enviados por Ulíses, dice que ellos, pasado el miedo,

Comen, hablan, blasonan, rien, brindan,
Hasta que al sueño la memoria riindan.

(CIRCE, lib. I.)

5.—Hai todavía otras figuras de palabras que los preceptistas enumeran con gran prolijidad; pero todas ellas están comprendidas en las que dejamos enumeradas. Hemos creido tambien conveniente no mencionar entre las figuras de palabras ciertas licencias gramaticales i poéticas que permiten acortar o alargar las voces, ya sea que se quiten una o mas letras en el medio de la palabra, caso llamado *síncopa* (como cuando se dice desparecer por desaparecer), ya sea al fin de la palabra, caso llamado *apócope* (como do por donde, diz por dice), ya sea alargando una sílaba, lo que se llama *paragoga* (como feroce por feroz, felice por feliz). Estas licencias, usadas particularmente en el verso, no pueden ser consideradas como figuras de estilo.



CAPÍTULO VII.

Tropos o figuras de significacion.

1. Diversas especies de tropos. 2. Metáfora. —3. Alegoría. 4. Catacrésis. 5. Metonimia. 6. Sinécdoque. —7. Antonomasia.

1.—Hemos dicho que las figuras de significacion toman el nombre de tropos, de una voz griega que significa cambiar; i que este jénero de figuras consiste en ampliar el significado de una voz haciéndola espresar ideas que no representa por sí misma. Introducidos en el lenguaje por la necesidad, los tropos han llegado a ser un adorno indispensable del estilo; i empleados oportunamente, sirven en gran manera para dar claridad a los pensamientos.

Los preceptistas han distinguido muchas especies de tropos; pero los mas conocidos de ellos, e indudablemente los mas importantes son seis, la *metáfora*, la *alegoría*, la *catacrésis*, la *metonimia*, la *sinécdoque* i la *antonomasia*.

2.—La *metáfora*, que en griego significa accion de trasportar, es una figura por la cual se aplica el significado propio de una palabra a otro significado que no le conviene mas que en virtud de una comparacion que se hace en el espíritu. Toda metáfora encierra, pues, una comparacion; pero hace mas rápida i mas viva la espresion. Cuando Homero dice: Aquíles se lanza como un leon, hace una comparacion; pero cuando, tratando del mismo personaje, dice: "El leon se lanza", comete una metáfora.

Esta figura, que es considerada el primero de los tropos, i que casi encierra en sí a todos los demas, sirve para dar cuerpo a los objetos mas espirituales, de tal modo que todo lo que pertenece a nuestra alma puede espresarse en el lenguaje comun por imájenes sensibles. Cuando se dice el fuego de la pasion, la penetracion de la intelijencia, la rapidez del pensamiento, el calor del sentimiento, se cometen metáforas que espresan con todo colorido i animacion ideas inmateriales.

Pero la metáfora no sólo hace sensible lo que no lo es, sino que pinta un objeto sensible con rasgos mas agradables o mas enérjicos: Virjilio, queriendo pintar la entrada de los griegos a Troya miéntras dormian sus habitantes, lo ha hecho por medio de una metáfora:

Invadunt urben somno vinoque sepultam.

Invaden la ciudad sepultada en el sueño i en el vino.

(*Eneida*, II, 265).

El empleo de las metáforas exije cierto tino de parte del escritor, del mismo modo que el uso de las comparaciones. No deben sacarse de objetos bajos i triviales, como una mui conocida de Tertuliano por la cual llamó al diluvio la lejía de la naturaleza. No deben tampoco buscarse en objetos lejanos, como se halla en Teófilo: "Bañaré mis manos en las ondas de sus cabellos". O este otro ejemplo de Lope de Vega, que describiendo una salida de sol, presenta a éste bajo el papel de comediante:

Corrió la aurora la cortina a Febo,
I salió de su puerta al teatro humano,
I dándole la tierra aplauso entero,
Representóle un acto soberano.

Deben por fin, evitarse los términos metafóricos que despiertan ideas que no pueden ligarse, como si se dijese de un orador que es un torrente que inflama, en vez de llamarlo torrente que arrastra.

3.—La *alegoría* no es mas que una metáfora continuada. Cuando se llama tierna planta a una jóven, se comete una metáfora; pero se convierte en alegoría cuando se dice: Esta tierna planta, regada por las aguas del cielo, no tardó mucho en dar fruto". Se puede hacer desaparecer la alegoría i decir: "Esta jóven, favorecida por las gracias del cielo, no tardó mucho en practicar la virtud". La alegoría suele estenderse mucho mas i servir de ropa para encubrir en los escritos lo que se quiere ocultar con un injenioso velo.

Quintiliano cita como un modelo de alegoría la oda XII del libro I de Horacio, titulada *Ad republicam;* i los preceptistas modernos han sancionado este juicio. He aquí cómo la ha traducido al español el poeta americano don José Joaquin de Olmedo.

¡Oh nave! ¿dónde vas? No te amedrentan
Las nuevas olas que a la mar te impelen?
Ai! el peligro es cierto:
Torna, torna veloz, ocupa el puerto.
Tu costado de remos ve desnudo,
I ve tu mástil roto
Al ímpetu del ábrego sañudo.
¡Cuál crujen las entenas!
Sin cables, sin timon la frájil tabla
Resistir podrá apénas
Los asaltos del mar.—No hai vela sana,
Ni Dios propicio que a tu voz descienda
I en tu nuevo conflicto te defienda.
No te valdrá tu nombre, ni el ser hija
Del mas escelso pino
Que fué honor de las selvas del Euxino.
¿I pondrá en vano el tímido piloto
En la pintada popa su esperanza?......
Guarte, nave infeliz. Cada momento
Teme ser juego del furioso viento.
Tú que en otro tiempo fuiste
Inquieto tedio a mi ánimo ajitado,
I ahora objeto triste
De mi acerbo pesar i mi cuidado;
Huye, bajel querido,
Del mar embravecido,

Que entre escollos corriendo peligrosos
De viva roca i de ferviente arena,
A seguro naufrajio te condena.

Es fácil comprender el sentido de esta alegoría, porque entre una nave i la república, entre la guerra civil i una tempestad deshecha, entre la paz i el puerto donde la nave puede abrigarse, las relaciones son sensibles. Por este ejemplo se verá tambien que la reglas de las alegoría son las mismas que las de la metáfora. Es menester que las semejanzas sean manifiestas, que no se las vaya a buscar demasiado léjos, que sean siempre nobles i dignas, i sobre todo que el cuadro que ellas formen no esté compuesto de imájenes incoherentes.

4.—La *catacrésis*, que en griego significa abuso, es una especie de metáfora a la cual se ha recurrido por necesidad, cuando no se encuentra en el idioma una palabra propia para espresar lo que se quiere decir. Así, se dice una hoja de papel, la hoja de la espada, la pata de la mesa, una herradura de plata, etc., etc., espresiones figuradas a que hemos recurrido por necesidad.

5.—La *metonimia*, que en griego significa cambio de nombres, es el empleo de una palabra por otra, siempre que exista entre ámbas alguna relacion de sucesion o causa. Consiste:

1º En tomar la causa por el efecto. Ejemplo: "El hombre vive de su trabajo".

2º El efecto por la causa. Ejemplo: "El monte no tenia sombra", es decir, habia perdido el follaje que produce la sombra; "la triste vejez", "la pálida muerte".

3º El continente por el contenido. Ejemplo: "Sócrates bebió la copa fatal".—"La tierra enmudeció delante de Alejandro", en vez de decir los pueblos de la tierra.

4º El signo por la cosa significada. Así se dice, la espada, la toga, el cetro, el capelo, etc., para designar la profesion o la dignidad del militar, del jurisconsulto, del rei i del cardenal.

5º El nombre abstracto por el concreto. Ejemplo: "El

odio ajita a los hombres, pero la caridad los tranquiliza". "El verdadero mérito no necesita de protecciones artificiales".

6º Designar un objeto con el nombre del pais que lo produce. Ejemplo: "Una botella de Burdeos".

7º Una obra de arte con el nombre de su autor. Ejemplo: "Virjilio era su lectura favorita". —"No todos los museos poseen un Rafael", en lugar de un cuadro de este famoso pintor.

8º Lo físico por lo moral, o el asiento que se atribuye a una facultad o a un sentimiento por la facultad o el sentimiento mismo. Ejemplo: "Tener corazon", por tener sentimientos jenerosos. "Hombre sin entrañas", en lugar de hombre cruel. "Mala lengua", en lugar de difamador.

6.—La *sinécdoque*, que en griego significa inclusion, es un tropo por el cual se da una significacion particular a una palabra que en su sentido propio tiene un sentido mas jeneral, i recíprocamente. La sinécdoque es tambien mui variada en sus formas, pero las principales de éstas consisten:

1º En tomar el jénero por la especie. Ejemplo: "Dios juzga a los mortales con una lei igual". Los mortales son aquí los hombres, i no todos los seres de la creacion que están sujetos a la misma lei de la muerte.

2º La especie por el jénero. Así la primavera es llamada la estacion de las rosas, en vez de decir que es la estacion de las flores. Se dice que le falta el pan al hombre que no tiene que comer.

3º El singular por el plural. Ejemplo: "El marinero se rie de los peligros del mar".

4º El plural por el singular. Así se encuentra con frecuencia esta espresion: "Está escrito en los profetas"; i sin embargo la opinion que se enuncia está contenida en un sólo profeta.

5º La parte por el todo. De una fábrica que emplea mil hombres se dice que emplea dos mil brazos: de una plaza sitiada por el hambre se dice que contenia diez mil bocas.

6º El todo por la parte. Ejemplo: "El laurel fué el pre-

mio de sus hazañas". Se ha tomado el laurel por la rama de esta planta de que se hace una corona.

7º En dar a un objeto el nombre de la materia de que es hecho. Así se dice el acero por la espada, el bronce por el cañon, el plomo por las balas.

8º Emplear un número determinado por un número incierto. El poeta chileno don Eusebio Lillo, cantando el año de 1810, dice:

En tu tiempo mostráronse valientes
Mil héroes de este suelo americano

El poeta español Espronceda hace decir a un pirata:

Veinte presas
Hemos hecho
A despecho
Del ingles.

Veinte en este caso quiere decir numerosas, muchísimas.

7.—La *antonomasia* es una especie de metonimia por la cual se emplea un nombre comun por un nombre propio, o bien un nombre propio por un nombre comun.

Segun esta definicion, la antonomasia es de dos especies. La primera sirve para designar una persona con un nombre jenérico. Los antiguos decian el filósofo para designar a Aristóteles, el orador para indicar a Demosténes, si eran griegos los que hablaban, i a Ciceron si eran latinos; i la palabra poeta servia para designar a Homero entre los griegos i a Virjilio entre los latinos. En los tiempos modernos no es tan fácil designar a un escritor con un apodo como los que hemos citado; sin embargo, cuando se dice el apóstol parece designarse a San Pablo; i cuando se habla del rei o del presidente parece referirse al jefe del pais en que se reside.

Todos los anteriores son ejemplos de antonomasia directa; pero esta figura puede ser tambien inversa, es decir, un nombre propio puede servirnos para designar ciertas cualidades. Así, un hombre voluptuoso es llamado Sarda-

nápalo; un príncipe cruel, Neron; un protector de las letras, Mecenas; un crítico envidioso, Zoilo; un crítico severo pero ilustrado, Aristarco.

La antonomasia, bajo esta segunda forma, puede ir mas léjos todavía. El jenio de algunos hombres ha llegado a crear tipos ideales que representan grandes virtudes o grandes defectos, i cuyos nombres han pasado al lenguaje vulgar, como símbolo de ciertas ideas. Un seductor es denominado Lovelace; un hipócrita, Tartufo; don Juan, el galan audaz i pendenciero; Jil Blas, el hombre cuya vida es un tejido de aventuras i de percances; i el héroe de la inmortal novela de Cervantes, don Quijote, simboliza a nuestros ojos la caballería ridícula e indiscreta.

Por los ejemplos citados se verá que el empleo de los tropos o figuras de significacion es frecuente aun en el lenguaje ordinario. Los escritores de verdadero talento las convierten en adornos ricos i brillantes.



CAPÍTULO VIII.

Figuras de pensamiento.

Diversas clases de figuras de pensamiento. —I. Figuras descriptivas; definicion; descripcion enumeracion.—II. Figuras lójicas: comparacion; antítesis; paradoja; concesion: graduacion; epifonema.—III. Figuras poéticas; interrogacion; sujecion; esclamacion; deprecacion; conminacion; hipérbole; apóstrofe; prosopopeya; dialojismo.—IV. Figuras indirectas u oblicuas; alusion; preterícion; reticencia; correccion; dubitacion; atenuacion; perífrasis; ironía.

Las figuras de pensamiento tienen por objeto espresar la pasion o herir la imajinacion del lector. Unas son meramente descriptivas, i sirven para dar a conocer los objetos en sí mismos; otras comunican fuerza a nuestros raciocinios: otras espresan la enerjía de las pasiones; por fin, hai otras que encubren la idea con cierto disfraz o disimulo para darle mas gracia i muchas veces mas vigor. De modo, pues, que las figuras de pensamiento se dividen en cuatro familias: primera, las *descriptivas*; segunda, las *lójicas;* tercera, las *patéticas*; cuarta las *indirectas* u *oblicuas*.

§ I.

FIGURAS DESCRIPTIVAS

Las figuras descriptivas pueden reducirse a tres, la *definicion*, la *descripcion* i la *enumeracion*.

La *definicion*, del verbo latino *definire*, fijar los límites, es la enunciacion de los atributos que distingue una cosa, i que le pertenecen esclusivamente.

Sin embargo, la definicion literaria no es rigorosa, como lo exijen los principios de la lójica. Retóricamente, la definicion considera el objeto bajo sus diferentes aspectos, buscando sobre todo en él lo que hai de pintoresco. Un ejemplo hará comprender mejor la diferencia que hai entre la definicion lójica i la definicion literaria.

"Ejército es un número considerable de tropas de infantería i de caballería combinadas para obrar contra el enemigo." Esta definicion es lójica.

Hé aquí una definicion literaria del ejército trazada con singular maestría por un célebre predicador frances, Fléchier. "Es un cuerpo animado de una infinidad de pasiones diferentes, que un hombre hábil hace mover para la defensa de la patria; es una tropa de hombres armados que siguen ciegamente las órdenes de un jefe cuyas intenciones no conocen; es una multitud de almas en su mayor parte viles i mercenarias que, sin pensar en su propia reputacion, trabajan por la de los reyes i de los conquistadores; es un confuso agrupamiento de libertinos que es preciso someter a la obediencia, de cobardes que es preciso conducir al combate, de temerarios que es preciso contener, de impacientes que es preciso acostumbrar a la constancia."

Frai Luis de Granada define al hombre enumerando sus vicios, dice así: "¿Qué es de sí el hombre sino un vaso de corrupcion i una criatura inhábil para todo lo bueno i poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre, sino una ánima en todo miserable, en sus consejos ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio, i en sus deseos desvariado, i finalmente, en todas sus cosas pequeño i en sola su estima grande?"

La definicion literaria puede ser mui corta, Swift ha dicho: "La caña de pescar es un instrumento que comienza por un anzuelo i acaba por un tonto."

La *descripcion* es una figura por medio de la cual damos

a conocer un objeto o una accion, individualizando sus propiedades i circunstancias de tal modo que parezca que le tenemos a la vista. Los retóricos la denominan *hipotipósis*, voz griega que significa la representacion viva i animada.

La descripcion literaria no se limita únicamente a referir un hecho o a dar a conocer un objeto bajo sus diversas faces, como sucede en la descripcion científica, la de una planta o de un animal, por ejemplo, es necesario que los pinte con colores tan vivos i con imájenes tan verdaderas, que lo ponga en cierto modo a nuestra vista. "Un historiador frio que contase la muerte de Dido, dice Fenelon, se contentaria con decir:—"Despues de la partida de Enéas, se sintió tan agobiada de dolor, que no pudo soportar la vida, subió a lo alto de su palacio, se arrojó sobre una hoguera i se suicidó." Al leer estas palabras se conoce el hecho pero no se le ve. Virjilio lo pone delante de nuestros ojos. Cuando reune todas las circunstancias de esta desesperacion, cuando nos muestra a Dido enfurecida dejando ver en su rostro las señales de la muerte, nuestra imajinacion nos trasporta a Cartago i creemos ver la flota de los troyanos que se aleja de la ribera i a la reina inconsolable."

La hipotipósis, o descripcion literaria, puede ser breve; i aun conviene que lo sea para que con una o dos pinceladas se reunan los rasgos mas vigorosos i verdaderos. Virjilio pinta en verso i medio la consternacion de la madre de Euríalo cuando supo la muerte de éste:

At subitu miserae calor ossa reliquit;
Excussi manibus radii, revolutaque pensa.

(*Eneida*, lib. IX, v. 375.)

Es difícil reflejar la concision de este fragmento del gran poeta; pero la idea contenida en él es la siguiente: "De repente la desventurada siente que el calor abandona su cuerpo: la rueca cae de sus manos desfallecidas, la lana se desliza a sus pies."

Los preceptistas clasifican las descripciones segun los objetos de que ellas tratan. Esta clasificacion no tiene una verdadera importancia; basta recordar que los poetas i los grandes escritores describen no sólo una accion, sino tambien los personajes, la naturaleza, las obras de arte i hasta la personificacion imajinaria de las virtudes i los vicios. La *Oracion por todos*, de don Andres Bello, se abre con una hermosísima descripcion del anochecer que puede presentarse como modelo en su jénero. Ovidio describe la envidia en sólo cuatro versos de los *Metamorfóseos* (lib. II.) que han sido traducidos así al castellano por Gómez de Hermosilla:

Pálido rostro, cuerpo descarnado,
Atravesada vista, negro diente,
Hiel en el corazon, lengua bañada
En veneno mortal; risa ninguna
Sino cuando se goza i se sonrie
Al ver ajenos males i dolores.

Es tambien felicísima la traduccion del licenciado Viana, de fines del siglo XVI:

De amarillez el rostro resvestido,
Flaquísima, en los huesos; i aunque vea,
Es su mirar ceñudo i retorcido.
De amarga hiel su pecho verdeguea;
Los dientes negros son, i desta guisa
Su lengua de ponzoña se rodea.
No se hallará jamas en ella risa,
Sino la que de daño ajeno nace.

La descripcion literaria, hemos dicho, se diferencia mucho de la descripcion puramente científica, como vamos a manifestarlo por medio de un ejemplo. La catarata del Niágara ofrece uno de los cuadros mas majestuosos de la naturaleza. En un excelente diccionario jeográfico encontramos la siguiente descripcion: "La pequeña isla de las Cabras divide el Niágara en dos brazos, de los cuales el izquierdo, de 600 metros de ancho, se precipita perpendicularmente de

una altura de 53 metros; i el otro brazo forma lo que se llama catarata americana, ancha de 200 metros con 54 de altura".

Un jeógrafo queda mas o ménos bien informado con esta descripcion; pero en el campo de la bella literatura es posible engalanarla mucho mas con rasgos que nos pinten la catarata de una manera mas evidente i palpable. Dos eminentes prosadores, Chateaubriand en Francia i Goldsmith en Inglaterra, han descrito la misma catarata con tanto colorido que nos parece verla. En la dificultad de agrupar aquí esas diversas descripciones [1], vamos a copiar la del poeta americano Heredia, que forma parte de uno de los mas magníficos cantos que se han escrito en lengua castellana. Héla aquí:

Sereno corres, majestuoso, i luego
En ásperos peñascos quebrantado,
Te abalanzas violento, arrebatado,
Como el destino irresistible i ciego.
¿Qué voz humana describir podria
De la sirte rujiente
La aterradora faz? El alma mia
En vago pensamiento se confunde
Al mirar esa férvida corriente
Que en vano quiere la turbada vista
En su vuelo seguir al borde oscuro
Del precipicio altísimo: mil olas
Cual pensamiento rápidas pasando
Chocan i se enfurecen,
I otras mil i otras mil ya las alcanzan,
I entre espuma i fragor desaparecen.
¡Ved! llegan, saltan. El abismo horrendo
Devora los torrentes despeñados;
Crúzanse en él mil íris, i asordados
Vuelven los bosques el fragor tremendo.
En las rijidas peñas
Rómpese el agua: vaporosa nube

[1] Pueden verse en el *Manual de composicion literaria*, Seccion VII, § IX.

Con elástica fuerza
Llena el abismo en torbellino, sube,
Jira en torno i al éter
Luminosa pirámide levanta,
I por sobre los montes que la cercan
Al solitario cazador espanta.

Para dar colorido a sus descripciones, los escritores emplean con mucha frecuencia los modificativos, es decir, los adjetivos destinados a dar realce a los nombres. Esto es lo que en literatura se llama *epíteto*. Bien escojidos i colocados con discrecion, los epítetos dan colorido al escrito; pero empleados con profusion e innecesariamente, lo enervan i degradan. "¡Cuántas veces trató de arrancar con mano impotente la venda fatal que cerraba sus ojos a la verdad!" Impotente i fatal son excelentes epítetos.

Otro ejemplo hará comprender mejor la importancia de los epítetos. En un discurso que el poeta Ercilla pone en boca de uno de sus héroes, Lautaro, se encuentran estos dos versos:

Huid el *grave* hierro i servidumbre;
Al *duro* hierro osado pecho demos.

El sustantivo hierro cambia de significacion mediante los epítetos que le preceden. En el primer caso significa cadena, i en el segundo espada.

La *enumeracion* consiste en esponer las ideas particulares que constituyen una idea jeneral. La enumeracion literaria, sin embargo, no se limita a la simple enunciacion de las cualidades o de las circunstancias, como se hace cuando el autor se propone sólo instruir. La bella literatura exije tambien el agrado en la enumeracion. Cervántes, que escribió el principio del *Quijote* en una cárcel, se lamenta en el prólogo de esta circunstancia, i enumera las condiciones que cree favorables a un escritor. Dice así: "El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas mas estériles se

muestren fecundas i ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravillas i de contento." Un moralista frances, Nicole, hablando del amor propio, hace la enumeracion siguiente: "Esta disposicion tiránica está impresa en el corazon de todos los hombres, i los hace violentos, injustos, crueles, ambiciosos, lisonjeros, envidiosos, insolentes, pendencieros: en una palabra, el amor propio encierra las semillas de todos los crímenes i de todos los desarreglos de los hombres."

Los ejemplos anteriores son de enumeracion simple; pero los hai tambien con distribucion, cuando se añade alguna circunstancia a cada una de las cosas que se citan. Cervántes enumera así los proyectos de su héroe: "Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso (don Quijote) aguardar mas tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba hacia en el mundo su tardanza, segun eran los agravios que pensaba deshacer, entuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar i deudas que satisfacer."

Otra enumeracion de esta clase se encuentra en uno de los mejores dramas de don Pedro Calderon de la Barca *El Májico prodijioso.* Uno de los personajes, Cipriano, enumera con una riqueza de estilo que raya en exuberancia i aun en oscuridad, las dotes de la mujer a quien ama:

"La hermosa cuna temprana
Del naciente sol, que enjuga
Lágrimas, cuando madruga,
Vestido de nieve i grana;
La verde prision ufana
De la rosa, cuando avisa,
Que ya sus jardines pisa
Abril, i entre mansos hielos
Al alba es llanto en los cielos,
Lo que es en los campos risa;
El detenido arroyuelo,
Que el murmurar mas süave
Aun entre dientes no sabe,
Porque se los prende el hielo;
El clavel, que en breve cielo

Es estrella de coral,
El ave, que liberal,
Vestir matices presuma,
Veloz cítara de pluma
Al órgano de cristal;
El risco, que al sol engaña,
Si a derretirle se atreve,
Pues gastándole la nieve,
No le gasta la montaña;
El laurel que el pié se baña
Con la nieve, que atropella,
I, verde Narciso, della
Burla sin tener desmayos,
En esta parte los rayos,
I dos hielos en aquella;
Al fin, cuna, grana, nieve,
Campo, sol, arroyo, rosa,
Ave, que canta amorosa,
Risa, que aljófares llueve,
Clavel, que cristales bebe,
Peñasco, sin deshacer,
I laurel, que sale a ver,
Si hai rayos que le coronen,
Son las partes que componen
A esta divina mujer."

En la enumeracion puede emplearse otro artificio literario, que consiste en colocar las diversas ideas de mayor a menor o vice-versa; pero en este caso toma otro nombre, i pasa a formar parte de las figuras de pensamiento de la segunda clase.

§ II

FIGURAS LÓJICAS

Las figuras de pensamiento de la segunda clase, o figuras lójicas, pueden reducirse a la *comparacion*, la *antítesis*, la *paradoja*, la *concesion*, la *gradacion* i la *epifonema*.

La *comparacion* o *símil* consiste en acercar una cosa de que se habla a otra que se le parece en algo, para darla a conocer. Unas veces sirve simplemente para recrear al lector; pero de ordinario se emplea para dar a conocer mejor un objeto de que se trata. En un fragmento de Ciceron, que hemos citado al hablar de las figuras de significacion, se encuentra un hermoso símil: esas figuras están comparadas con gran maestría al vestido de los hombres. Lucrecio esplica por una comparacion el propósito que tenia al dar forma poética a los preceptos filosóficos consignados en su inmortal poema: "Así como los médicos, dice, cuando quieren hacer tomar a los niños una tisana amarga, ponen miel en los bordes del vaso para atraerlos con la dulzura a esta sustancia, i hacerlos tragar la bebida sanitaria, así, porque los preceptos de la filosofía parecen fastidiosos al vulgo i a todos los que no están ejercitados en ella, he querido esponerlos bajo la forma armoniosa de los versos, impregnándolos, por decirlo así, con la miel pura de las musas."

El padre Mariana hace en su historia de España la comparacion siguiente, para esplicar cómo se formaron las nuevas monarquías cristianas sobre las ruinas del imperio godo, destruido por los árabes: "Despues de aquel memorable i triste estrago con que casi toda España quedó asolada i sujeta por los moros, de las ruinas del imperio gótico, no de otra manera que de los materiales i pertrechos de algun edificio cuando cae, se levantaron muchos señoríos, pequeños al principio, de estrechos términos i flacas fuerzas, mas, el tiempo adelante, reparadores de la libertad de la patria, i restauradores al fin de la república trabajada i caida."

La comparaciones no deben ser tomadas de los objetos demasiado cercanos ni tampoco de los mui remotos o desconocidos. Comparar un gran lago al mar es tan defectuoso como comparar la luna a una lámpara, o un perfume a la fragancia de una flor de climas lejanos. Alfredo de Mus-

set ha incurrido en este defecto comparando la luna sobre un campanario con un punto sobre una *i* [1].

Cuando se comparan dos personajes, la comparacion toma el nombre de *paralelo*, figura especial i ordinariamente mui prolongada, en que mas que la semejanza, se notan las diferencias de dos caractéres. Este sistema de comparacion suele usarse tambien con los objetos o con los pensamientos, i entónces toma el nombre de *disimilitud*, que consiste en señalar que no hai ninguna semejanza entre el objeto de que se habla i otro objeto determinado.

La *antítesis* opone dos pensamientos o dos palabras para darles mayor colorido. Pocas figuras hai de que se haga un uso mas frecuente. Empleada oportunamente, produce un efecto admirable; pero es menester que tenga un fundamento verdadero i sólido i que no jire sobre palabras faltas de sentido. Ejemplo:

Pallida mort aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres.

La pálida muerte pisa con planta igualmente segura la cabaña de los pobres i el alcázar de los reyes.

(HORACIO, oda IV, lib. I.)

El poeta español Rodrigo de Caro, en su canto a *Las ruinas de Itálica*, dice:

La casa para el César fabricada
¡Ai! yace de lagartos vil morada.

El empleo de la antítesis da animacion i realce al estilo i aclara muchas veces los pensamientos; pero el abuso de

---

1 He aquí el ejemplo testual, con el cual comienza su hermosa *balada a la luna*:

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni.
La lune,
Comme un point sur un *i*

ella fatiga la atencion del lector. Por otra parte, la antítesis debe nacer del contraste de las ideas i no del agrupamiento forzado de las palabras, como sucede con frecuencia. "Los que hacen antítesis forzando las palabras, son como los arquitectos que simulan ventanas para la simetría del edificio." Esta injeniosa comparacion pertenece a Pascal.

La *paradoja*, voz derivada de dos palabras griegas que significan contra-opinion, reune en sí dos pensamientos aparentemente contradictorios, i que dan al raciocinio un aire de absurdidad, porque afirma o niega una cosa contraria a lo que se está espresando. Bossuet, hablando de la reina de Inglaterra, obligada a dejar sus estados para buscar un asilo en Francia, dice: "Esta reina fujitiva para quien su propia patria no es mas que un lugar de destierro". "Galileo, dice Delavigne, expió con tres años de prision el inescusable error de tener mucha razon". Don Francisco de Quevedo, haciendo el retrato de Marco Bruto, dice: "Tenia un silencio elocuente". I frai Luis de Leon:

¿Qué vale el no tocado
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
Si estrecha el nudo dado,
Si mas enturbia el ceño,
I deja en la riqueza pobre al dueño?

La *concesion* consiste en convenir en algo que se discute, pero sólo para sacar provecho inmediato de lo que se ha concedido. Ejemplo: "Los pintores i los poetas han tenido siempre el derecho de crear algunas cosas; lo confieso i es un favor que concedo gustoso, puesto que tambien lo reclamo para mí; pero es menester que este derecho no se lleve hasta reunir cosas incompatibles, como agrupar las aves i las serpientes, o hacer nacer corderos de las panteras". En este ejemplo, tomado del *Arte poética* de Horacio, el autor concede a los poetas una facultad que luego limita.

En un hermoso soneto del poeta español Lupercio de Arjensola, se encuentra la siguiente concesion:

Yo quiero confesar, don Juan, primero,
Que aquel blanco i carmin de doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberle costado su dinero.
Pero tambien que me confieses quiero
Que es tanta la verdad de su mentira
Que en vano a competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.

La *gradacion*, denominada tambien *clímax* (escala), consiste en la disposicion de las ideas de tal manera que el efecto va aumentando o disminuyendo como por grados.

Ciceron, en una de sus oraciones contra Verres, dice: "Es un crímen encadenar a un ciudadano romano, es un atentado hacerlo azotar, es casi un parricidio hacerlo morir ¿qué será crucificarlo?".

Es aplaudido el siguiente ejemplo:

La boca empieza a abrírsele; los brazos
A estirarse i caer; lánguido dobla
La cerviz; luego el apacible sueño
Sus párpados le cierra; largamente
Sopla; vuélvese, ronca i yace un leño.

(FR. SANCHEZ).

La gradacion, que en algunas ocasiones puede considerarse como simple elegancia, puede ser ascendente o descendente, segun la disposicion de las palabras o de as ideas. Ciceron, acusando a Catilina, le dice: "Nada haces, nada tramas, nada proyectas sin que yo lo sepa, o mas bien, sin que yo lo vea i lo penetre". La primera parte de este fragmento es gradacion en escala descendente: la segunda es gradacion en escala ascendente.

La *epifomema*, que en griego significa esclamacion, es una especie de esclamacion sentenciosa que termina un razonamiento o una relacion. Virjilio, despues de anunciar en el primer libro de la *Eneida* que se propone cantar los trabajos de Eneas i los sufrimientos a que lo redujo la ólera de la reina de los dioses, esclama:

Tantaene animis coelestibus irae!

¡Tamañas iras en celestes pechos!

(*Eneida*, lib. I, v 11).

Entre la epifonema i los pensamientos denominados sentencias, hai una línea de separacion que es necesario tener presente. La epifonema es una esclamacion final que puede mui bien no encerrar un pensamiento completo porque se refiere a lo que ya se ha dicho ántes. La sentencia puede colocarse en cualquiera parte del discurso, i debe contener el pensamiento completo. Los sonetos acaban ordinariamente por una epifonema:

¡Qué tanto puede una mujer que llora!

dice Lope de Vega al concluir el hermosísimo soneto que comienza:

Daba sustento a un pajarillo un dia [1].

§ III.

FIGURAS PATÉTICAS.

Hemos dicho ya que pertenecen al tercer grupo de figuras de pensamiento aquellas que sirven para espresar los efectos revistiendo la espresion de formas enérjicas i animadas. En este grupo colocan los retóricos numerosas figuras, algunas de las cuales no son mas que derivaciones de las otras. Por esta razon, nos limitamos a indicar aquí sólo las principales, esto es: la *interrogacion*, la *sujecion*, la *esclamacion*, la *deprecacion*, la *imprecacion*, la *conminacion*, la *hipérbole*, la *apóstrofe*, la *prosopopeya* i el *dialojismo*.

La *interrogacion* es un movimiento casi natural del esti-

[1] Véase este soneto en el *Manual de composicion*, seccion II, § VI.

lo por el cual el escritor o el orador dirije una o muchas preguntas que no necesitan contestacion porque la llevan en sí mismas. Ciceron comienza su primer discurso contra Catilina, con las palabras siguientes: "¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia? ¿Seremos por largo tiempo mas, juguete de tu furor? ¿Cuáles serán los límites de esta desvergonzada audacia?" Si el escritor o el orador preguntase algo para saber una respuesta, no habria cometido la figura denominada interrogacion: ésta exije que el lector o el auditor sepa de antemano la respuesta, o que no pueda darse ninguna.

Esta figura toma el nombre de *sujecion* cuando el autor mismo contesta la pregunta, particularmente cuando ésta es de tal naturaleza que la respuesta no se da directamente. Ejemplo: "¿Puede llamarse héroe al que ha encadenado uno o dos pueblos? Tiberio tuvo este honor."

La *esclamacion* es la espresion de todo sentimiento vivo i súbito que sobrecoje el alma. Esta figura se manifiesta de ordinario por medio de interjecciones. Ejemplo: "¡Oh madre! ¡oh esposa! ¡oh reina admirable i digna de mejor fortuna, si la fortuna de la tierra valiese algo!"

A veces, la esclamacion envuelve el pensamiento de ruego o súplica, i entónces toma el nombre de *deprecacion*. En el *Telémaco*, Filoctétes, abandonado en una isla desierta, dice a Neoptólemo: "¡Ah, hijo mio! Te conjuro por los manes de tu padre, por tu madre, por todo lo que tienes de mas caro en el mundo, que no me dejes abandonado en los males en que me ves!"

Cuando por medio de la esclamacion se invoca el cielo, los infiernos o algun otro poder superior contra un objeto odioso, toma el nombre de *imprecacion*. El Deuteronomio contiene la siguiente imprecacion contra los malos. "Maldito serás en la ciudad i maldito en el campo; maldito el sillero i malditas las sobras de tu mesa; maldito el fruto de tu vientre, i el fruto de tu tierra, i los hatos de tus bueyes, i las manadas de tus ovejas. Enviará el Señor sobre ti esterilidad i hambre, i confusion en todas las obras de tus ma-

nos. Sea el cielo que está sobre ti de metal, i la tierra que hollares de hierro; i el Señor envie sobre ella polvo en lugar de agua; i del cielo descienda sobre ti ceniza hasta que destruido seas.

La *conminacion*, que es sólo una forma de la figura anterior, consiste, como lo indica su nombre, en amenazar a otro con males terribles. En un sermon del predicador frances Masillon se encuentra este bellísimo ejemplo de conminacion: "Vos, Señor, nos lo advertis en los sagrados libros: su fin será semejante a sus obras. Viviste impúdico, morirás como tal: fuiste ambicioso; morirás sin que el amor del mundo i de sus vanos honores muera en tu corazon: viviste en la indolencia, sin vicio ni virtud; morirás infamemente, i sin compuncion: viviste irresoluto haciendo siempre proyectos de penitencia, sin ponerlos jamas por obra; morirás lleno de deseos i vacío de buenas obras."

La *hipérbole*, que en griego significa exceso, consiste en ponderar o encarecer las cualidades de un objeto para realzarlo o deprimirlo. Esta figura expresa mas que la verdad para hacer que ésta sea mejor conocida. «Arroyos de lágrimas corrieron de los ojos de todos los habitantes.» En este pensamiento hai dos hipérboles que es fácil distinguir. Nada mas comun que el empleo de esta figura aun en la conversacion mas vulgar. Así se dice: blanco como la nieve, lijero como el pensamiento.

Hemos definido ya la esclamacion; pero a veces toma una forma especial. El orador o el escritor suspende el discurso para dirijir la palabra ya sea a una persona ausente o presente, ya a un objeto o a un ente moral. Entónces toma el nombre de *apóstrofe*; pero debe advertirse que la apóstrofe, como veremos enseguida, pasa a ser personificacion cuando se dirije a un objeto o a un ente moral. Don Andres Bello, en uno de los fragmentos de un poema titulado *América*, que dejó inconcluso, recuerda por medio de una apóstrofe el sacrificio de la jóven Policarpa Salavarrieta, fusilada en Bogotá por los españoles. Hélo aquí:

I tú en el blanco seno
Las rojas muestras de homicidas balas,
Heroica Policarpa, les señalas;
Tú que viste espirar al caro amante
Con firme pecho, i por ajenas vidas
Diste la tuya, en el albor temprano
De juventud, a un bárbaro tirano.

La pasion puede ir mas léjos todavía; puede hacer hablar a los ausentes, evocar los muertos, animar los objetos insensibles. Esta figura, que se emplea no sólo en la poesía sino en el estilo vulgar, se llama *prosopopeya*, de una voz griega que significa *personificacion.*

La prosopopeya puede ser de cuatro especies. Por la primera, se atribuyen a los objetos inanimados algunas propiedades de las criaturas vivientes. Así, se dice, cruel invierno, risueña esperanza, amor ciego, etc.

Por la segunda forma de la prosopopeya, se hace obrar a estos objetos como si tuvieran vida. Así, se dice, el invierno se acerca; la discordia ha invadido el campo enemigo; el tiempo amenaza lluvia, etc.

En la *Epístola moral* de don Francisco de Rioja se encuentran estos versos:

La codicia, en las manos de la suerte,
Se arroja al mar, la ira a las espadas,
I la ambicion se rie de la muerte.

Por la tercera, se dirije la palabra a esos mismos objetos, i en tal caso esta figura tiene gran semejanza con la apóstrofe. Espronceda, dirijiéndose al sol, dice:

Pára i óyeme, ¡oh sol! yo te saludo
I estático ante ti me atrevo a hablarte:
Ardiente como tú mi fantasía,
Arrebatada en ansia de admirarte,
Intrépidas a ti sus alas guia.
¡Ojalá que mi acento poderoso,
Sublime resonando,
Del trueno pavoroso
La temerosa voz sobrepujando,

¡Oh sol! a ti llegara
I en medio de tu curso te parara!

El poeta americano Heredia, en otra composicion sobre el mismo asunto, se dirije al sol con mayor inspiracion todavía, en los términos siguientes:

Espejo ardiente en que el Criador se mira,
Ya nos des vida en tu esplendor sereno,
Ya con el rayo i espantoso trueno
Lance en la tierra su tremenda ira;
Gloria del universo,
De los cielos señor, padre del dia,
¡Sol! oye: si mi mente
Alta revelacion no iluminara,
En mi entusiasmo ardiente,
A tí ¡rei de los astros! te adorara.

Por la cuarta, se hace hablar a los objetos inanimados o a los muertos. Ciceron, en su primera oracion contra Catilina, introduce a la patria i la hace hablar. Dice así: "Catilina, la patria te habla i te dice: En tantos años no he visto maldad que no hayas cometido; no he visto calamidad que no haya venido por ti". Frai Luis de Leon, en su oda titulada la *Profecía del Tajo*, hace hablar a este rio para anunciar los males que van a caer sobre la monarquía goda por las liviandades del rei don Rodrigo.

Por esta esplicacion i por estos ejemplos se verá que las dos primeras formas de la prosopopeya son adaptables aun al estilo mas sencillo, i que las dos últimas exijen cierta elevacion que si bien no es mui comun en la prosa, es mui frecuente en la poesía.

La apóstrofe produce a veces el *dialojismo*. Esta figura consiste en suponer una conversacion entre dos o mas personas. De este modo, se manifiestan con mas vivacidad las opiniones que queremos poner a la vista ya sea para sostenerlas, o bien para combatirlas o para hacerlas mas palpables al lector o al oyente. Ciceron, en la defensa que hizo en favor de Roscio, supone un corto diálogo entre éste mismo i el acusador: "Roscio ha querido desheredar a su hijo! ¿por

qué razon?—Lo ignoro.—¿Lo ha desheredado?—Nó.—¿Quién se lo ha impedido?— Tenia la intencion de hacerlo.— ¿A quién se lo ha dicho?—A nadie." Bossuet, en su sermon so bre la ambicion, ha emuleado el siguiente dialojismo para destruir las ilusiones de los ambiciosos.—"Pero yo sabré afianzarme i aprovechar el ejemplo de los otros.—Loca precaucion.—Pero sabré aprovecharme de mi trabajo.—¡Cómo! todo eso para diez años mas de vida."

Como es fácil comprender, las figuras que hemos clasificado en esta tercera clase suelen reunirse con mucha frecuencia en un solo pensamiento. Así, una interrogacion puede ser a la vez apóstrofe, prosopopeya o hipérbole.

§ IV.

FIGURAS INDIRECTAS U OBLÍCUAS.

De todas las figuras de pensamiento son estas últimas las que dan mas gracia, si nó mas enerjía, a los escritos. Sirven para encubrir en apariencia las ideas que se quieren espresar, pero con el propósito de llamar sobre éstas la atencion del lector. Pueden reducirse a las siguientes: la *alusion*, la *pretericion*, la *reticencia*, la *correccion*, la *dubitacion*, la *atenuacion*, la *perífrasis* i la *ironía*.

La *alusion* es una comparacion que se hace en el espíritu, i por medio de la cual se dice una cosa que tiene relacion con otra, pero sin hacer mencion espresa de esta última. Esta figura nace de recuerdos de la historia, de costumbres jeneralmente conocidas o de palabras i máximas célebres. Buffon, describiendo el ganso en su historia natural, se espresa así: "Su cuerpo estrecho, su aire grave, su plumaje limpio i lustroso, su natural social que lo hace susceptible de una fuerte adhesion i de un largo reconocimiento, en fin, su vijilancia celebrada desde los tiempos antiguos, todo concurre a presentarnos, etc., etc." El lector percibe fácilmente que el ilustre naturalista alude en esas palabras a lo

gansos que salvaron el Capitolio. Chateaubriand, pintando los remordimientos i la inquietud del hombre culpable, dice: "Su mirada está inquieta i ajitada: no se atreve a fijarla en la pared de la sala del festin, temiendo encontrar en ella caractéres funestos." Estas palabras son una alusion a un pasaje mui conocido de la historia sagrada.

La alusion se emplea las mas veces en un sentido picante i agresivo, ya sea para herir o ya para burlar a una persona. Francisco I preguntaba a una dama vieja cuándo habia vuelto del pais de la belleza. "Cuando vos llegasteis de Pavía," contestó la dama.

La *pretericion*, voz derivada de un participio latino que significa pasado, es una figura por la cual se finje pasar en silencio lo que se quiere decir. Fléchier dice en la oracion fúnebre de Turena: "No espereis, señores, que abra aquí una escena trájica, que os presente a este grande hombre tendido sobre sus propios trofeos, que descubra ese cuerpo pálido i ensangrentado cerca del cual humea aun el rayo que lo ha herido, etc." De este modo, el orador presenta el cuadro de la muerte de Turena.

La *reticencia* es una figura por la cual el autor comienza la espresion del pensamiento, i se detiene ántes de haberlo acabado. En una de las mas célebres trajedias de Sófocles, presentan a Edipo los hijos que él ha tenido en su propia madre, les estiende los brazos i les dice: "Acercaos, abrazad a vuestro......" Edipo no termina su discurso; i en este caso la reticencia es un hermoso rasgo de sublimidad. En el primer libro de la *Eneida* de Virjilio, Neptuno se enfurece contra los vientos por haberse desencadenado para destruir la escuadra de los troyanos i quiere amenazarlos con un castigo terrible, pero se detiene:

"*Quod ego...... Sed motos prœstat componere fluctus.*

Yo os...... Mas los mares removidos conviene sosegar.

(*Eneida*, libr. I, v. 135.)

La reticencia suele tomar una forma especial que consiste en dejar en suspenso el pensamiento que se emite para correjirlo. Esto es lo que se llama *correccion*. Ciceron, en la oracion en favor de Murena, dice: "Cuando todas estas cosas, ciudadanos... ciudadanos, digo, si son dignos de tal título los hombres que así piensan de su propia patria." En un elojio de Descartes se encuentra esta correccion: "¿Qué honores le tributaron en vida? ¿Qué estatuas le levantó la patria? ¡qué hablamos de honores i de estatuas! ¡Olvidamos que tratamos de un grande hombre! ¡Hablemos mas bien de persecuciones, de envidias i de calumnias!"

En ciertas ocasiones el escritor finje deliberar sobre lo que se debe hacer, o vacilar entre muchos partidos que se pueden tomar. Esta figura toma el nombre de *dubitacion*. El historiador Tácito pone en boca de Jermánico la siguiente arenga dirijida a sus tropas rebeladas: ¿Qué nombre dar a esta sediciosa multitud? ¿Os llamaré soldados a vosotros que sitiais en vuestro campamento al hijo de vuestro emperador amenazándolo con vuestras armas? ¿Ciudadanos, a vosotros que pisoteais con tanto desprecio la autoridad del Senado? ¿Enemigos siquiera? ¡Nó! Habeis violado los derechos de la guerra, de los embajadores i de la humanidad."

La *atenuacion* consiste en rebajar artificiosamente el pensamiento para darle mas fuerza. Esta figura, denominada tambien *lítote*, es lo contrario de la hipérbole; i sin embargo, está destinada a producir el mismo resultado que ésta. Así como la hipérbole aumenta los objetos para darlos a conocer en sus verdaderas proporciones, así la atenuacion produce el mismo resultado por el medio opuesto. *Nec sum adeo informis*, dice un pastor en una de las églogas de Virjilio. Esta espresion por la cual el pastor manifiesta que no se cree bastante feo, equivale a decir que se creia hermoso. —Cervántes dice: "En las riberas del famoso Henáres fuí yo nacida i criada, no en tan baja fortuna que me tuviese por la peor de mi aldea." Lo que quiere decir que era de elevada posicion i de las mejores de la aldea.

Muchas veces el escritor se guarda de citar un objeto por

su propio nombre i apela a un circunloquio para espresar la idea. Entónces se comete la figura denominada *perífrasis*, voz derivada de dos palabras griegas que significan hablar con rodeos. El águila es denominada el ave de Júpiter, Napoleon el capitan del siglo, Roma la señora del mundo, o la ciudad eterna. Estas son verdaderas perífrasis, aunque son locuciones demasiado vulgares.

La *ironía*, llamada tambien contraverdad, se emplea cuando se dice precisamente lo contrario de lo que se piensa i de lo que se quiere hacer entender. De este modo, la censura toma la forma del elojio i del cumplimiento. Cuando la ironía es mui fina, toma el nombre de socrática, porque era la que a menudo empleaba Sócrates en sus discusiones filosóficas. Ciceron ha recurrido a esta figura para burlarse de Pison, que decia que si él no habia triunfado en Macedonia era porque jamas habia deseado los honores del triunfo. "¡Cuán desgraciado es Pompeyo por no poderte imitar! Se ha engañado porque no habia estudiado la misma filosofía que tú. ¡Insensato! ¡Haber triunfado tres veces!"

Al terminar estos preceptos relativos a las figuras, nos ha parecido conveniente reproducir el trozo siguiente compuesto por Marmontel i publicado en sus *Elementos de literatura*; en que ha agrupado casi todas las figuras de pensamiento, empleando para ello un estilo sencillo i familiar. Hélo aquí:

UN ARTESANO QUEJÁNDOSE DE SU MUJER.—¡Vaya una vida triste la mia! vaya el infierno en que estoi metido! *(Hipérbole)*. Con que es decir que yo no puedo ser hombre en mi casa!... Si digo que sí, mi mujer dice que nó *(Antítesis)* Siempre rabiando, siempre gruñendo de dia i de noche. Es el cuento de nunca acabar. Pero ven acá, infeliz, dime, dime... *(Apóstrofe, Repeticion)* ¿Qué culpa he cometido? qué te he cho yo? de qué te quejas? *(Interrogacion)*. ¡Dios mio! qué locura la mia de casarme contigo! *(Esclamacion)*. Mejor hubiera sido tirarme al mar! *(Execracion)*. No es que te eche en cara lo que me debes, las penas del purgatorio que paso por tí, nó, nó *(Pretericion)*; pero mira, te lo suplico,

te lo ruego, te lo pido por todos los santos del cielo! (*Deprecacion*); déjame trabajar en paz! Como no te enmiendes, mal rayo me parta si... (*Suspension-Reticencia*). Tiembla de arrastrarme a la desesperacion (*Conminacion*).

¡Calla! ¿i está llorando? miren Udes. el anjelito! la mosca muerta! Siempre vendremos a parar en que yo tendré la culpa de todo, por supuesto! (*Ironía*). Pues bien, vamos a ver, quiero suponer que así sea; yo lo conozco, soi demasiado vivo, demasiado sensible... (*Concesion*), I es que, bien mirado, es una mujer como un ánjel! (*Comparacion*). Cien veces he deseado que fuera fea, i he maldecido i he detestado esos ojos pérfidos, ese rostro engañador que supo cautivarme. (*Atenuacion*). Sí, ¡ojalá me hiciera Dios la merced de mandarte a lo ménos unas viruelas que te dejaran tuerta! (*Imprecacion*).

¡Ai! qué tiempos aquellos, cuando yo te decia:—¿me quieres? i tú me contestabas, como quien dice que sí i no se atreve:—¡Veremos! (*Dialojismo*). Cuando no que ahora... si te lo digo ahora... me contestas... (*Dubitacion*). En fin, buenas cosas me contestas.

¡Lindo cuadro de felicidad es nuestro matrimonio! Es fuerte cosa que nuestros hijos, nuestros amigos, nuestros vecinos, todo el mundo, en fin, se haya de enterar de lo que no le interesa (*Enumeracion*). Ya se ve, como que oyen tus gritos, tus lamentos, las injurias que sin cesar salen de tus labios (*Amplificacion*); como que te han visto desencajado el rostro, echando chispas los ojos, en desórden los cabellos, perseguirme, amenazarme, hablan de nosotros con asombro, nos señalan con el dedo, las vecinas se reunen i en sus corros nos satirizan que es un gusto, dicen de ti que eres una tál i de mi que soi un cuál, somos el hazme reir de todas las conversaciones i acabamos por ser la fábula del lugar (*Conminacion*).

Muchos creen que yo soi un bruto, un hotentote, un mal hombre, que te dejo carecer de todo, que te sacudo, que te mato a palos... (*Gradacion*). Pero nó, ya saben que te amo, ya les consta que tengo buen corazon en el fondo, que mi

justo seria verte contenta i tranquila (*Correccion*). I es que el mundo no es tan injusto como muchos creen, nó, señor, él conoce las cosas i da la culpa al que verdaderamente la tiene (*Epifonema*).

¡Oh! tu madre me habia prometido tanto que te le asemejarias! ¿Qué dirá ahora? qué dice?... porque ve todo lo que pasa. Sí, yo espero que me escuche desde el fondo de su sepulcro, i aun me parece que la oigo reprocharte el haberme hecho tan infeliz.—¡Ah! pobre yerno mio, está diciendo, tú merecias i eras digno de mejor suerte! (*Prosopopeya*).



SEGUNDA SECCION

MÉTRICA

CAPITULO PRIMERO.

Poesía i versificacion.

1. Poesía.—2. Inspiracion 3. Diferentes especies de poesía: ventajas que sobre todas ellas tiene la poesía oral; definicion de ésta.—4. Importancia del verso.—5. Estilo poético. 6. La poética i la métrica.—7. Diferencia entre la métrica castellana i la latina.

1.—La palabra poesía se toma en sentidos diferentes que con frecuencia se sustituyen los unos a los otros en el análisis i en la discusion; i por tanto, es mui difícil definirla bien. A veces designa cierto jénero de obras que se diferencia de las otras producciones del espíritu humano; i en este sentido se dice que la poesía es mas antigua que la historia i que la elocuencia. A veces se entiende por poesía cierto talento de una especie particular que se manifiesta en las concepciones i en el estilo, como cuando se dice que la poesía difiere de la versificacion, que puede haber versos sin poesía, i poesía sin versos. En fin, si se habla de la poesía que se encuentra en los espectáculos de la naturaleza, en los cuadros de Rafael, en la música de Mozart, la palabra poesía despierta

la idea de una especie de virtud que tienen ciertos objetos que hieren nuestros sentidos, para producir en nuestra alma una impresion particular.

La poesía ha nacido de la sensibilidad i de la imajinacion. Las emociones vivas i vigorosas, las concepciones atrevidas i orijinales cuando por primera vez encontraron su espresion en el lenguaje, fueron obras de poesía. La palabra griega *poïêsis*, adoptada por los latinos, significa simplemente trabajo; i *poïêtès* (el poeta) no quiere decir mas que autor: el poeta era el autor por excelencia, i la poesía la obra por excelencia. Del mismo modo, la palabra *epos*, que traducimos por verso, significaba palabra: el verso era la palabra por excelencia. Conviene advertir que en esas épocas primitivas, i aun despues que el espíritu humano distinguió los jéneros literarios i cultivó la prosa, la facultad poética fué siempre considerada como creadora.

La palabra poesía envuelve, pues, la idea de creacion; pero como no toda creacion es poética, es menester añadir otro elemento característico, que es la inspiracion. Podemos decir que en el alma, la poesía es el dón de crear con inspiracion; i que entre las obras de la intelijencia, la poesía es una creacion inspirada.

Crear para la intelijencia del hombre, no es esa obra divina que consiste en sacar de su propio poder la materia i la forma. En este sentido, el hombre no crea nada. No hace mas que arreglar i componer diferentes materiales segun las ideas que le sujiere la observacion i que él combina de manera que formen otras nuevas. Se dice que crea cuando sus combinaciones son bastante nuevas para que no se pueda encontrar el modelo ni en la naturaleza ni en las obras del arte. Es verdad que la mayor parte de las obras poéticas exije esta especie de creacion, pero la palabra tiene el defecto de ser vaga i equívoca. Si la poesía fuese tanto mas alta cuanto la creacion es mas completamente orijinal, se seguiria que la poesía fantástica, en que la imajinacion tiene mucha mas influencia que la razon, seria el mas alto grado de la poesía. La poesía crea imitando a la naturaleza; por eso

es que Aristóteles dice que todos los jéneros de poesía son imitaciones. Este gran preceptista, sin embargo, no ha sido bastante esplícito, porque llevando la imitacion a sus últimos límites, se llegaria al realismo, que es lo contrario de la poesía. El verdadero objeto de la poesía es el ideal de los sentimientos, de las acciones, de los caractéres, es decir, la naturaleza desligada por la imajinacion de esa muchedumbre de circunstancias, de esa mezcla de elementos diversos que perjudican a la unidad de la impresion. Así, cuando se quiere admirar en un hombre una virtud, se la encuentra aparejada por una debilidad; cuando nos sorprende un gran vicio, lo encontramos correjido por alguna buena cualidad; un hermoso rostro tiene imperfecciones; una accion jenerosa en apariencias puede tener motivos interesados; i de esta manera, es raro que un espíritu observador no perciba a la vez en un mismo objeto, rasgos que se contradicen recíprocamente. La poesía separa los rasgos dispersos, para hacer la impresion mas vigorosa simplificándola. Así es como imita, i así es como debe imitar. Reune en sus tipos los rasgos de diferentes modelos, como si tratase de dar a un objeto particular un carácter jeneral, i por este mismo ideal. Se puede, por tanto, decir que la poesía crea idealizando la naturaleza, o que la poesía es la representacion de la naturaleza idealizada; es, en fin, Apéles, el famoso pintor griego, tomando de veinte modelos diversos las perfecciones que debia dar a una imájen de Vénus (Crouslé).

2.—La inspiracion es un impulso del alma que vivifica interiormente las concepciones de la intelijencia, i que las arroja con tal poder que el poeta, dominado por la necesidad de producir, se cree el intrumento de una fuerza superior. Este fenómeno ha dado oríjen a una teoría platónica que despoja al poeta de toda libertad i lo hace el intérprete de Dios. Este sistema haria responsable el espíritu divino de muchas estravagancias. Lo que proviene de Dios en la poesía es la vocacion. La inspiracion no es mas que la plenitud del pensamiento, i la exaltacion de la fuerza de la intelijencia. Cuando un vaso está lleno, se desborda al menor

choque: cuando los desarrollos interiores del pensamiento han dado alas al alma, esta toma brios i vuela; pero mide su vuelo i dirije sus brios.

3.—La poesía no tiene mas que dos instrumentos, dos medios de espresion, el sonido i la materia: es fonética o plástica. El sonido es el mas poderoso de sus órganos. Por sus diversas articulaciones se presta a la espresion de todos los sentimientos, de todas las ideas, i aun a la pintura de todas las formas físicas. La música que se forma por las modulaciones del sonido, no conviene mas que a la espresion de los sentimientos pero les presta un maravilloso poder. La poesía plástica, es decir, la pintura, la escultura i la arquitectura, produce efectos análogos, pero en una esfera ménos estensa.

Sólo la poesía oral, es decir, la poesía fonética que tiene su espresion en la palabra, puede descubrir con admirable verdad todo el fondo del alma humana, i puede incorporar a nuestro espíritu por medio de la percepcion todo el mundo esterior. Esta especie de poesía fonética, conocida ordinariamente con el nombre jenérico de poesía, tiene sobre las otras la ventaja inapreciable de reflejar el sonido, el color i el movimiento, es decir, no sólo sirve para espresar nuestros sentimientos, sino para dar a conocer el mundo esterior, la la accion i la vida de los seres animados. En este sentido, la facultad poética es el arte de conmover i de deleitar el espíritu por medio del lenguaje i de los versos; así como poesía es toda creacion inspirada, espresada por medio de la palabra, i ordinariamente en verso, para conmover i deleitar el espíritu.

4.—El jenio poético es el mas noble de los poderes del pensamiento humano; i la poesía no tiene espresion mas digna de representarla que los hermosos versos. "Así como la voz, comprimida en el estrecho tubo de una corneta, sale mas aguda i mas fuerte, dice Montaigne, así me parece que la sentencia, reducida al réjimen rigoroso de la versificacion, se lanza mas enérjicamente i produce una conmocion mas viva." La versificacion impone al pensamiento trabas salu-

dables bajo las cuales adquiere mas vivacidad i mas relieve.

Esto, sin embargo, no quiere decir que la poesía no pueda hallarse en la prosa; i mucho ménos que los procedimientos de la versificacion basten para dar la esencia poética a un escrito. La poesía es un dón superior del alma concedido a un pequeño número de escojidos: la versificacion no es mas que un conjunto de procedimientos mecánicos que un esfuerzo de atencion i de hábito puede poner al alcance de los espíritus mas vulgares.

5.—La poesía no reside, pues, en la forma de la versificacion sino en lo sustancial de los pensamientos, i en el estilo en que éstos se espresan. El estilo de la poesía, aunque ésta esté privada de la versificacion, tiene caractéres particulares que hacen de él como una segunda lengua en la lengua de un pais. Frecuentemente el principal mérito de una obra poética consiste en el estilo; de tal modo que la palabra *poesía* es tomada de ordinario en el sentido restrinjido de *estilo poético*.

La poesía del estilo consta de tres elementos que pueden hallarse indiferentemente en la prosa o en el verso. Estos elementos son: 1º Los términos poéticos. 2º El uso poético de los términos usuales. 3º Los jiros poéticos. Vamos a indicar sumariamente en qué consiste cada uno de estos elementos.

No hai lengua que no tenga términos reservados a la poesía, otros que están desterrados de ella. En el lenguaje poético castellano, no se emplean de ordinario las voces caballo, cielo, hombres, matrimonio, agua, buque, chalupa, vientre, viento fresco, viento fuerte, espacio de cinco años, etc. En su lugar se dice: corcel, olimpo, mortales, himeneo, onda, nave, esquife, seno, céfiro, aquilon, lustro, etc. Las voces escluidas del lenguaje poético son ordinariamente las que representan objetos o ideas desagradables o indiferentes para la imajinacion. Tambien se proscribe de la poesía la voz i no la cosa que representa, cuando esa voz es demasiado vulgar, es desagradable al oido o se presta poco al ritmo del lenguaje poético. En este caso se hace necesario

designar el objeto por medio de términos diferentes del lenguaje vulgar, empleando lo que se llama sinónimos poéticos.

A falta de una lengua que le sea propia, i aun cuando ella tenga un vocabulario particular, la poesía se apropia las voces del lenguaje ordinario dándoles un valor que no tienen en sí mismas. El poeta español Rodrigo de Caro ha dicho:

> Este despedazado anfiteatro,
> Ímpio honor de los dioses cuya afrenta
> Publica el amarillo *jaramago*,
> Ya reducido a trájico teatro
> ¡Oh fábula del tiempo! representa
> Cuánta fué su grandeza i es su estrago.
> ....
> La casa para el César fabricada
> ¡Ai! yace de *lagartos* vil morada [1].

Don José de Espronceda dice:

> I en un caballo con la *crin* tendida,
> La *cola* suelta, vagarosa al viento,
> I la abierta *nariz* de fuego henchida,
> En alas iba yo de mi contento.

Como se ve, Caro i Espronceda han ennoblecido, por decirlo así, palabras vulgares. El poeta las asocia entre sí para darles significaciones nuevas, para elevar las unas por medio de las otras, o para prestarles una gracia i una enerjía accidentales. Esto último es lo que enseña la teoría de

---

[1] El célebre poeta i crítico español don Manuel J. Quintana, comenta estos pasajes en las palabras siguientes: "Lo mas notable es la facilidad de algunas espresiones i palabras que siendo en lo comun bajas i triviales, aquí por el lugar en que están puestas i por los accesorios que las acompañan, se hacen tan nobles como espresivas. *El amarillo jaramago*, planta ordinaria i fea, afrentará los templos de las falsas divinidades. *El vil lagarto* hará su morada donde rodaron las cunas de oro i marfil de los césares i donde ellos en otro tiempo se veian adornados con jazmines i con laureles."

las figuras, que son de grande uso en la poesía. En jeneral, la poesía busca las espresiones que representan el pensamiento bajo una forma sensible; porque, para apoderarse del espíritu, es menester hacerle ver i sentir las cosas de que se le habla.

En fin, la poesía toma un aire particular por el atrevimiento i la libertad con que se desembaraza de ciertas trabas de la gramática. Las supresiones de algunas palabras, las repeticiones de otras, las inversiones audaces i contrarias al órden gramatical de la frase, son algunos de los resortes con que cuenta el escritor para dar a sus escritos el jiro poético; pero debe ser sumamente cauto en el empleo de estos espedientes si no quiere que su estilo sea incorrecto i oscuro.

6.—La poesía, como hemos visto, puede hallarse en el verso i en la prosa. Las obras de Homero i de Virjilio no dejan de ser poéticas porque se las traduce en prosa en las lenguas modernas. Pero los mas insignes poetas de todos los tiempos han revestido sus obras con el hermoso ropaje de la versificacion, es decir, que para componer sus cantos inspirados i para espresar nobles ideas, han elejido, medido i dado cadencia a las palabras de manera que éstas formen el conjunto armonioso al oido que se llama verso.

La poética, es decir, el conjunto de reglas necesarias para juzgar del mérito de las obras en que dominan la imajinacion i la pasion, i que están escritas en ese lenguaje especial que se llama verso, consta de dos partes distintas. La primera enseña la métrica, es decir, los procedimientos mecánicos para formar los versos; la segunda enseña la poética propiamente dicha.

7.—Se puede decir que el verso es una frase corta i musical, que tiene su medida, su ritmo i su cadencia. La medida del verso es diferente en las lenguas modernas de la que usaron en su versificacion los griegos i los latinos. Provenia entre éstos de la duracion empleada en la pronunciacion de las sílabas largas o breves; de manera que el núme-

ro de las sílabas variaba, pero todos sus pies eran equivalentes. Así en los versos siguientes:

1	2	3	4	5	6
armă vĭ	rūmquĕ că	nō Trō	jaē qūi	prīmŭs ăb	ōrīs

el primero, el segundo i el quinto pié encierran tres sílabas, pero esas tres sílabas equivalen a las dos que se encuentran en el tercero, el cuarto i el sesto pié, puesto que éstas son largas, miéntras que las otras son una larga i dos breves. El tiempo que se empleaba en pronunciar cada uno de estos piés era igual.

En castellano, como en casi todas las lenguas modernas, no se miden las sílabas sino que se cuentan; i las diferentes especies de versos se distinguen segun el número de sílabas que contienen. No hai breves ni largas, como en latin; i se emplea casi el mismo tiempo en pronunciar cada una de las sílabas. *Tras*, *por* i *a* son lo mismo para el verso, como se ve en este ejemplo:

> *A* la selva se encamina.
> *Por* la selva se encamina.
> *Tras* la selva se encamina.

El ritmo i la cadencia en la versificacion castellana resultan de la armonía propia de las palabras, de su posicion i del lugar de los acentos. Pero la versificacion moderna posee otro elemento de armonía de que carecia la de los griegos i los romanos, porque era innecesaria. Ese elemento es la rima, es decir, la semejanza de sonidos finales en los versos.

Las reglas de la versificacion castellana se apartan, pues, radicalmente de las que componen la métrica latina. Es menester estudiarlas mediante la observacion prolija de la índole de nuestra lengua i particularmente de nuestra prosodia [2].

[2] Las reglas de métrica contenidas en este libro están tomadas de la obra majistral compuesta por el señor don Andres Bello con

el título de *Principios de la Ortolojía i Métrica de la lengua castellana*, en que apartándose de los preceptos arbitrarios con que se habia querido amoldar nuestra versificacion a los principios de la métrica latina, ha establecido los fundamentos de la versificacion castellana. Muchas veces he copiado testualmente sus preceptos. De ordinario los he abreviado para adaptarlos a la forma de estos *Elementos*.



CAPITULO II

PAUSAS

1. Elementos constituvos del metro.—2. Pausas: sus diversas especies —3 Pausa mayor.—4. Pausa media.—5. Pausa menor. —6. Propiedad particular de las pausas.

1.—El metro en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un órden fijo de pausas, acentos i rimas, con el objeto de agradar al oido.

Analicemos, por ejemplo, los siguientes versos de don Andres Bello:

¡Ah, qué de marchitas rosas
En su primera mañana!
¡Ah, qué de niñas donosas
Muertas en su edad temprana!
Mezclados lleva el carro de la muerte
Al viejo, al niño, al delicado, al fuerte.

Examinando estos versos, hallamos: 1º Despues de cada verso, el lector hace involuntariamente un descanso: esto es lo que se llama pausa; 2º todos los versos tienen acentuada la penúltima sílaba, i este acento contribuye poderosamente a la armonía: esto es lo que constituye el ritmo; i 3º las finales de los versos primero i tercero, como las del segundo i cuarto i las del quinto i sesto, son semejantes: esto es lo que se llama rima. Estos tres elementos forman

el verso en la lengua castellana. Los dos primeros, es decir, las pausas i los acentos, son de necesidad absoluta; la rima puede faltar, como veremos mas adelante.

Vamos a estudiar estos tres elementos comenzando por las pausas.

2.—*Pausa*, en jeneral, es el intervalo de tiempo que solemos gastar entre palabra i palabra.

La pausa, como es fácil comprender, existe tanto en prosa como en verso i depende del órden gramatical de las palabras i de cierto descanso que es preciso hacer, no sólo para facilitar la respiracion, sino tambien para dar mas claridad al encadenamiento del discurso. Esta pausa, que llamaremos gramatical, está marcada por los signos ortográficos de puntuacion.

Pero aparte de éstas, el metro exije otras pausas que se denominan métricas, i que consisten en el descanso natural que se hace al fin de cada verso. Vamos a examinar estas pausas en otros versos de don Andres Bello:

Cuando por mí se eleva a Dios tu ruego,
Soi como el fatigado peregrino,
Que con su carga a la orilla del camino
Deposita i se sienta a respirar.
Porque de tu plegaria el dulce canto
Alivia el peso a mi existencia amarga,
I quita de mis hombros esta carga
Que me agobia de culpa i de pesar.

Basta una lijera observacion para notar que las pausas que se hacen al fin de cada verso no son exactamente iguales. La que se hace en *pesar*, equivale al punto acápite o final, i se denomina pausa mayor: sirve para terminar una estrofa. La que se hace en *respirar*, equivale al punto seguido o a los dos puntos, i se denomina pausa media: sirve para separar las partes simétricas de una estrofa. La que se hace en los otros seis versos equivale solo a la coma, i se denomina pausa menor: sirve para separar un verso de otro.

3.—La pausa mayor, hemos dicho, sirve para terminar una estrofa. Sucede con frecuencia que un mismo período ocupa dos o mas estrofas, de manera que la pausa colocada al final de cada una de ellas no importa verdaderamente un punto acápite; pero es indispensable que esa pausa marque a lo ménos los grandes períodos de una sentencia. El ejemplo siguiente, tomado tambien de don Andres Bello, hará comprender mejor esta regla:

¡Vírjen! si compadecida
Te halló siempre el ruego humano,
Deten la fiera avenida;
Tiende el manto soberano
Sobre su mansion querida;

Sobre tu bella morada,
Donde con ardientes votos
Has sido siempre invocada;
Donde mis labios devotos
Te llamaron abogada.

La palabra *querida* señala el fin de una estrofa; pero no el fin de una cláusula. Sin embargo, el poeta ha hecho desaparecer esta violacion de la regla jeneral haciendo que la pausa colocada allí marque el fin de uno de los grandes períodos de una sentencia.

4.—La pausa media, como hemos visto, separa las partes simétricas de una estrofa. Estas separaciones deben estar distribuidas de tal manera que coincidan perfectamente con las divisiones de la cláusula gramatical, es decir, que los diferentes períodos que componen la cláusula correspondan con la division simétrica de la estrofa. La siguiente octava de Ercilla hará comprender mejor la importancia de esta regla:

Chile es fértil provincia i señalada,
En la rejion antártica famosa,
De remotas naciones respetada
Por fuerte, principal i poderosa:
La jente que produce es tan granada,
Tan soberbia, gallarda i belicosa,

Que no ha sido por rei jamas rejida,
Ni a estranjero dominio sometida.

Como se ve, la cláusula está dividida en dos grandes períodos marcados por la pausa media que hai despues de la palabra *poderosa*.

La pausa media, si bien conviene que marque la division simétrica de una estrofa, admite mucha variedad en su distribucion. Esta variedad diversifica los cortes de las estrofas, i evita la monotonía; pero siempre debe depender del órden de los períodos o partes de una cláusula. La siguiente octava de Ercilla mostrará otra distribucion de la pausa media no ménos artificiosa que la anterior:

Fijad esto que digo en la memoria,
Que el ciego i torpe miedo os va turbando:
Dejad de vos al mundo eterna historia
Vuestra sujeta patria libertando;
Volved, no rechaceis tan gran victoria,
Que os está el hado próspero llamando:
A lo ménos firmad el pié lijero
A ver como en defensa vuestra muero.

El poeta ha dividido la cláusula en cuatro períodos, i ha colocado las pausas medias despues de cada dos versos de su estrofa.

5.—La pausa menor marca solo la separacion entre verso i verso, i equivale al descanso que hacemos al leer cada vez que encontramos una coma (,).

De aquí se desprende una regla jeneral i sencillísima. Todo verso debe terminar con una palabra despues de la cual exista o pueda ponerse sin grave dificultad una coma (,) es decir, el sentido de cada verso debe exijir cierto descanso natural que pueda señalarse con aquel signo ortográfico. Basta fijar un poco la atencion en todos los versos que dejamos copiados mas arriba para comprender cuánto conviene observar esta regla. Vamos a ver por medio de algunos ejemplos, lo que resulta de violar este precepto.

Frai Luis de Leon, usando de una licencia poética de los

latinos, de que se encuentran algunos ejemplos en Horacio [1], ha dividido una palabra en dos partes, colocando la primera en el final de un verso i la segunda en el principio del otro:

I miéntras *miserable-*
Mente se están los otros abrazando
Con sed insaciable
Del peligroso mando,
Tendido yo a la sombra esté cantando.

El oido percibe fácilmente el defecto que hai en la pausa que se hace despues del primer verso.

Tampoco pueden separarse entre un verso i otro los artículos i las preposiciones de las palabras que las siguen, porque éstas i aquéllos forman, por decirlo así, voces compuestas que no es posible dividir con una coma. Sólo en la poesía familiar i festiva podrian soportarse versos como éstos del escritor español Ayguals de Izco:

Querida Melchora: me
Alegraré mucho que al
Recibir la carta que
Te estoi escribiendo, te
Encuentres libre de mal.

Ménos violenta i desapacible es la separacion entre el adjetivo i el sustantivo a quien modifica, sin embargo de que no siempre es admisible.

---

1 En la oda II del libro I se encuentran estos versos:

Labitur ripa, Jove non probante u-
xoribus amnis.

En la oda XVI del libro II se encuentran estos otros:

Grosphe, non gemnis, neque purpura ve-
nale, nec auro.

Eco repite Itálica, en la hojosa
Selva que se le opone resonando.

(RODRIGO DE CARO).

¿Viste de la empinada
Cumbre sacar a Febo la cabeza?

(FRANCISCO DE LA TORRE).

Este inconveniente, desaparece del todo, cuando el sustantivo tiene uno o varios modificativos i uno de éstos se coloca en el segundo verso; porque, como se sabe, esos modificativos pueden separarse con una coma (,). Así se ve en el ejemplo siguiente:

Vendrá la temerosa,
Desventurada noche.

6.—Las pausas, como se ve, marcan el fin del verso, es decir, están distribuidas despues de cierto número fijo de sílabas. Por lo que toca a la cantidad silábica, los versos castellanos pueden ser de trece clases, desde dos, que son los mas cortos, hasta de catorce sílabas, que son los mas largos.

Es propiedad de las pausas métricas el hacer que despues del último acento siempre se cuente una sílaba, aunque no exista, o existan dos o mas. Segun esto, los versos que acaban en palabra grave, que son los mas numerosos i los que sirven de tipo para la medida, son de la clase indicada por su cantidad cabal de sílabas. Si terminan en palabra aguda, habrá de agregar una sílaba para completar su medida ajustada a la armonía rítmica. Si concluyen, por último, en vocablo esdrújulo o sobresdrújulo, se cuenta sólo una sílaba despues del acento, despreciando las restantes.

Por medio de ejemplos se comprenderá mas bien esta peculiaridad de las pausas.

El dulce lamentar de dos pastores
He de cantar, sus quejas imitando.

(GARCILASO).

Son versos de once sílabas o endecasílabos, tienen en efecto, su número cabal. Esta es la forma típica.

¿Quién el primero navegante fué?
—Por vida de quién soi que no lo sé.

(BRETON DE LOS HERREROS).

Son igualmente versos endecasílabos, qué pueden entrar en la misma estrofa con los anteriores a pesar de que el número de sus sílabas es menor, puesto que sólo tienen diez.

Para quien viste de su club la túnica
Todos los medios de medrar son lícitos.

(BRETON DE LOS HERREROS).

Tambien deben ser mirados como endecasílabos, no obstante sus doce sílabas, i podrian figurar en una misma estrofa con los anteriores.

Don Vicente Salvá ha dicho:

Es cierto que no encontrándosele
Las alhajas que robó,
Sin justicia el rei obró
A la muerte condenándole.

Cada uno de estos versos se reputa de ocho sílabas no obstante que el primero tiene diez, el segundo i tercero siete, i el cuarto nueve.

En este ejemplo del poeta español Quintana:

Hoi sola i mísera
Me ves llorando
A par de tí,

Cada verso se considera como de cinco sílabas, aunque el primero tiene seis, i el tercero solo cuatro.

El oido percibe en todos ellos la misma armonía i los considera iguales por su metro.

La misma cosa se observa en estos heptasílabos (de siete sílabas) de don Leandro Fernández de Moratin.

....
Acciones jenerosas
La edad que vuela rápida
Memorias te dictó.

En resúmen, para saber el número de sílabas de un verso, contaremos una sola despues de la última vocal acentuada, aun cuando esta sílaba no esté escrita, como sucede en el último de los versos que acabamos de copiar.



CAPITULO III.

El ritmo i la cesura.

1. El ritmo.—2. Cláusulas rítmicas; sus diversas especies.—3. Acentos necesarios e innecesarios —4. Acentos rítmicos i antirítmicos.— 5. Sinalefa; hiato; diéresis; sinéresis.— 6. Cesura.—7. Su diferencia de la pausa.

1.—La distribucion regular de los acentos da a cada especie de versos cierto aire i cierta marcha característica que se llama ritmo, de una voz griega que significa regularidad en los movimientos. *Ritmo*, en este sentido, es la division del verso en partecillas de una duracion fija señaladas por el acento.

Vamos a examinar en qué consiste el ritmo; tomando por ejemplo los versos siguientes de Iriarte:

De sus hijos la torpe avutarda
El pesado volar conocia:
Deseaba sacar una cria
Mas lijera aunque fuese bastarda.

Desde luego se ve que estos cuatro versos son decasílados, es decir, de diez sílabas; i ademas que los acentos están repartidos cada tres sílabas, de una manera invariable. Estos acentos no están siempre marcados con el signo ortográfico; pero existen, i en rigor podrian escribirse sobre las

vocales a cuya pronunciacion hacen sufrir una inflexion. Vamos a verlo:

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da
El pesá | do volár | conocí | a:
Deseá | ba sacár | una crí | a
Mas lijé | ra aunque fué | se bastár | da.

Como se ve, en este ejemplo, no es necesario que el principio i el fin de cada una de estas partecillas coincida con el principio i el fin de cada palabra. Se observará tambien que el último acento del verso pertenece siempre a la última cláusula, de manera que si, como sucede en los versos anteriores, el último acento completa la cláusula rítmica, no se toman en cuenta las sílabas que le siguen.

2.—Estas partecillas en que el ritmo divide el verso se llaman cláusulas rítmicas. Se les da tambien el nombre de piés, con que los griegos i latinos designaban las cláusulas de sus versos.

En la lengua castellana, las cláusulas rítmicas pueden ser de tres sílabas, como en el ejemplo anterior, o simplemente de dos como en este verso:

Álza a | véces | púras | gótas.

I como el acento puede cargar sobre las diversas sílabas que componen cada cláusula, tendremos que las cláusulas disilábicas son de dos especies; i que las trisilábicas son de tres. Para darles una denominacion, se han empleado los nombres que los griegos i los latinos daban a los piés de sus versos, suponiendo al efecto, que las sílabas acentuadas de nuestra lengua corresponden a las largas de los griegos latinos, así como las inacentuadas corresponden a las breves.

Las cláusulas disilábicas pueden estar acentuadas en la primera sílaba, como *róstro,* i en este caso se llaman *trocaicas;* o en la segunda, como *amór;* i en tal caso se deno-

minan *yámbicas*. Serán trocaicos el verso citado mas arriba i el siguiente:

Díme | paés pas | tór ga | rrído.

Serán yámbicos estos otros versos:

A dón | de vás | perdí | da
A dón | de dí | te engól | fas.

Las cláusulas rítmicas trisilábicas, como es fácil comprender, son de tres clases: acentuadas en la primera, como *ánimo*, toman el nombre de *dactílicas:* en la segunda, como *sepúlcro*, toman el nombre de *anfibráquicas;* i en la tercera, como *pedestál*, se denominan *anapésticas* [1]. Serán dactílicos los versos siguientes:

Súban al | cérco de O | límpio lu | ciénte...
Vuélve la | páz a los | hómbres.

Los versos siguientes son anfibráquicos:

El cónde i | los súyos | tomáron | la tiérra...
I luégo el | estrépi | to créce...
Suspíra
La líra...

---

[1] Para que se comprendan mejor estas denominaciones, tomadas de las lenguas clásicas, vamos a esplicar lijeramente su oríjen.

El *troqueo* es un pié de la versificacion griega i latina, compuesto de una larga i una breve, como *tēlă*, tejido. La palabra troqueo significa propiamente vivo i rápido como el movimiento de una rueda.

El *yambo* es un pié compuesto de una breve i una larga, como *dĭēs*, el dia.

El *dáctilo* es un pié formado por una larga i dos breves, como *tēmpŏră*, los tiempos. Dáctilo en griego significa dedo; i se le ha dado este nombre por su semejanza con el dedo que tiene una falanje larga i dos cortas.

El *anfíbraco* es un pié formado por una breve, una larga i una breve, como *mĭnōră*, las cosas menores.

El *anapesto* es un pié formado por dos breves i una larga, como *vĕnĭānt*, vengan. Anapesto quiere decir dáctilo al reves.

Los decasílabos de Iriarte que hemos citado mas arriba (páj. 117) son anapésticos, como lo son los siguientes del mismo autor:

Escondí | do en el trón | co de un ár | bol...
I pasán | do no lé | jos un sá | po...
No presú | mo de mó | zo gallár | do...

3.—Pero no todos los versos tienen completos los acentos que exijen las cláusulas rítmicas. Difícil seria agrupar muchos ejemplos en que las espresádas cláusulas tuvieran marcados todos los acentos requeridos en el ritmo. Sin embargo, no puede decirse que los versos a los cuales faltan todos los acentos exijidos no sean buenos, como vamos a verlo por un ejemplo:

Proclá | man a | Bolí | var en | la tié | rra
Árbi | tro de | la páz | i de | la gué | rra

Estos dos versos son endecasílabos yámbicos, es decir, debieran estar acentuados en todas las sílabas pares; i sin embargo, ámbos tienen algunas cláusulas (la segunda i la cuarta) sin acento alguno [1], sin que por esto les falte la armonía del ritmo. Los dos versos tienen acentuadas la sesta i la décima sílaba, i este acento es tan indispensable, que si faltara, el verso desapareceria, como es fácil verlo, haciendo en él un lijero cambio:

Proclá | man a | Santan | dér en | la tié | rra...

---

[1] Conviene recordar aquí que no todas las palabras tienen acento prosódico en la lengua castellana. En efecto, carecen de acento las formas abreviadas del artículo definido: *el*, *la*, *los*, *las*, *lo;* los casos pronominales *me*, *nos*, *te*, *os*, *le*, *lo*, *la*, *se*; los pronombres posesivos apocopados *mi*, *mis*, *tu*, *tus*, *su*, *sus*, el relativo *que*, i las proposiciones i conjuciones monosílabas como *o*, *de*, *en*, *por*, *i*, *ni*, etc. Estas palabras, sin embargo, pueden tomar acento i lo toman en efecto, cuando están cerca de una pausa métrica. Véase sobre esto el número 7 de este capítulo.

De aquí deducimos que en la versificacion castellana hai acentos que son indispensables i otros que pueden faltar sin destruir la armonía del verso. Los primeros son llamados necesarios; a los segundos se les denomina innecesarios.

4.—Puede suceder tambien que el acento caiga sobre una sílaba que no debe ser acentuada, i que, por lo tanto, interrumpa el ritmo de las cláusulas del verso, como sucede en uno de los que acabamos de citar.

Árbi | tro de | la paz | i de | la gué | rra.

La primera cláusula de este verso debiera ser un yambo; pero el acento que carga sobre la *a* de árbitro, la ha convertido en un troqueo. La armonía, sin embargo, se conserva perfectamente. De aquí debemos deducir que los acentos de los versos son rítmicos, cuando marcan sus cláusulas rítmicas; i antirítmicos cuando no las marcan, o mejor dicho, cuando interrumpen su sucesion regular. El acento antirítmico, como acabamos de verlo, ademas, no destruye la armonía del verso, i ántes por el contrario se usa con mucha frecuencia, i como un medio de dar variedad al ritmo en aquellas composiciones que no están destinadas al canto. En estas últimas se exije mas regularidad en la distribucion de los acentos.

5.—Hemos dicho ántes de ahora que la versificacion castellana está basada en la cantidad de las sílabas que entran en la composicion de cada verso. En nuestra lengua, medir un verso es dividirlo en cláusulas rítmicas, o mas bien dicho, contar con sus sílabas, puesto que las cláusulas que lo componen deben ser iguales. Pero la medida de un verso está sujeta a ciertos preceptos que es indispensable conocer. Vamos a verlo con un ejemplo:

Dicen que el pueblo espléndidos aprestos
Tiene para ensalzarlos preparados.

Estos dos versos son endecasílabos; sin embargo, contando sus sílabas, encontramos que el primero tiene trece

i el segundo doce, pero al leerlos sufren una contraccion de tal manera que las combinaciones *que el*, *blo es*, *ra en*, forman al oido una sola sílaba. Esta contraccion de la vocal final de una palabra con la inicial de otra se llama *sinalefa*. De ordinario es de dos vocales; pero puede ser tambien de mas, i no es difícil hallar sinalefas hasta de cinco letras, como en el siguiente endecasílabo:

Del helado Danub*io* a *Eu*fráte*s* fértil

Como se ve, el oido se halaga con la contraccion de esas vocales en una sola sílaba.

Sin embargo, por una licencia mui permitida i denominada *hiato*, el poeta puede disolver esa contraccion de las vocales finales e iniciales; pero el oido percibe inmediatamente cierta dificultad en la pronunciacion del verso, como se nota en este otro endecasílabo de Garcilaso:

Cuasi los paso i cuento | uno a | uno.

Los poetas se toman una licencia semejante para disolver los diptongos que se encuentran en medio de diccion, i completar así el número de sílabas requeridas para el verso. Esta licencia, denominada *diéresis*, se encuentra en los versos siguientes:

Adorna el *morrïon* plumero ufano...
Con un manso *ruïdo*
Que del oro i del cetro pone olvido...

En otras ocasiones, los poetas contraen en medio de diccion, dos vocales o dos sílabas en una sola. Esto es lo que se llama *sinéresis*. Las palabras *leon*, *sea*, *leal*, *caer*, constan de dos sílabas que el oido percibe distintamente. Sin embargo, vamos a ver cómo la sinéresis ha contraido esas palabras en los versos siguientes:

El *leon*, rei de los bosques poderoso......

I no hai playa,
Sea cualquiera,
Ni bandera......

I le aconsejo *leal* cuanto hacer debe..

Al caer tu último grano
Caerá tambien mi cabeza.

Obsérvese que una misma combinacion puede considerarse de dos maneras. Así, *caer* tiene dos sílabas en el penúltimo verso i una sola en el último.

En resúmen, para contar las sílabas de un verso es preciso tener presente las contracciones operadas por la sinalefa i la sinéresis, i la disolucion de sílabas que se verifica mediante el hiato i la diéresis [2].

6.—Basta leer algunos versos para notar que de ordinario se hace en la mitad de aquellos de mayor cantidad de sílabas un descanso natural que contribuye a su cadencia i armonía. Ese descanso se llama *cesura;* i las partes en que la cesura divide el verso se denominan *hemistiquios*. Uno i otro nombre son tomados de la versificacion latina, si bien la cesura tenia una importancia diferente en la lengua de Virjilio i Horacio.

En la lengua castellana, la cesura comienza a notarse distintamente en los versos de once sílabas, i sigue observándose en los siguientes hasta los de catorce sílabas. Los ejemplos siguientes harán comprender mejor en qué consiste la cesura:

Verso de once sílabas.	Ves el furor | del animoso viento, Embravecido | en la fragosa sierra.
Id. de doce........	Tus hijos proscritos | el pan ablandamos. Con lágrimas tibias | de ingrato dolor.

---

[2] El señor Bello ha tratado con gran profundidad estas diversas cuestiones en sus *Principios de ortolojía* que preceden a su *Métrica*. Allí podrá encontrarse el desarrollo de las teorías que enunciamo s lijeramente en el texto.

Verso de trece.... { Por esto i ser mayor | de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre | en toda la comarca.

Id. de catorce.... { Prestadme, tempestades, | vuestro rujir violento
Para lanzarle eterna, | terrible maldicion.

La cesura se nota en algunos versos de diez sílabas, como en éstos de don Leandro Fernández de Moratin:

¿Quiéres decirme, | zagal garrido,
Si en este valle, | naciendo el sol,
Viste a la hermosa | Dorila mia,
Que apresurado | buscando voi?

Pero casi no es posible considerar estos versos como verdaderos decasílabos: son mas bien dos pentasílabos reunidos, i como tales se les mide, segun veremos mas adelante.

Como es fácil ver por estos ejemplos, la cesura divide regularmente en partes iguales los versos parisilábicos.

7.—Hemos dicho ya que la cesura es un descanso natural como la pausa; pero se distingue de ésta en tres circunstancias que conviene tener presentes:

1ª La pausa robustece los acentos métricos que están juntos o vecinos a ella, i la cesura nó. Vamos a verlo en este verso de Mora:

Narcótico eficaz i activo *cón* que
Abra la mano, caiga el libro i ronque.

La pausa ha dado acento a *con*, que naturalmente no lo tiene.

2ª Como lo hemos dicho en el núm. 6 del capítulo anterior, es una propiedad de las pausas el hacer que despues del último acento se considere siempre una sílaba i nada mas que una.

3ª La pausa no admite la sinalefa, es decir, la vocal en que termina un verso no puede contraerse con la vocal con que principia el verso siguiente. Ejemplo:

Dia i noche me seguia
Tu imájen en el paseo,
En el bosque, en la campaña
I aun en el tranquilo lecho.

Es fácil percibir que hai separacion de vocales, o si se quiere hiato, entre el segundo i el tercero, i entre el tercero i el cuarto de estos versos.

Miéntras tanto, la cesura admite la sinalefa i repugna el hiato. En estos versos

Embravecido | en la fragosa sierra...
Del helado Danubio | a Eufrátes fértil...

existe la sinalefa en las mismas sílabas en que se halla la cesura.

En este otro verso del poeta español Figueroa, el hiato que coincide con la cesura, desagrada al oido:

Cual la agua al rio, | al prado la verdura.

Sucede, sin embargo, con frecuencia que la vocal que sigue a la cesura es una de las conjunciones *e*, *i*, *o*, *u*, i entónces la sinalefa que parece exijirse es solo parcial, sin que el oido perciba la mas lijera falta de armonía. Véanse estos ejemplos:

Llenas de sangre | i en sudor bañadas...
Oye un punto | i aléjate, Mariana ..

i se verá que hai hiato entre *gre i*, como entre *to i*, i sinalefa parcial entre la conjuncion i la vocal que le sigue.

Estas observaciones marcan perfectamente la separacion que hai entre pausa i cesura.



CAPITULO IV.

Diferentes especies de versos.

1. Versos disílabos.—2. Trisílabos.—3. Tetrasílabos.—4. Pentasílabos.—5. Hexasílabos.—6. Heptasílabos.—7. Octosílabos.—8. Enneasílabos.—9. Decasílabos.—10. Endecasílabos.—11. Dodecasílabos.—12 Alejandrinos a la francesa.—13. Alejandrinos de los antiguos poetas.

1.—Hemos dicho que los versos castellanos se diferencian entre sí por el número de sus sílabas, i que pueden ser de trece especies desde dos hasta catorce sílabas. Como es fácil comprender, no es posible formar versos de una sola sílaba; i aun cuando a fuerza de trabajo llegaran a formarse, esa sílaba deberia tener un acento, i entónces pasaria a considerarse como verso disílabo.

Los versos *disílabos* son sumamente raros, i solo se usan como por juego. Necesariamente están sometidos al ritmo trocaico, como se ve en este ejemplo que nos suministra la poetisa americana doña Jertrúdis Gómez de Avellaneda:

Nóche	Aire
Tríste	Ciélo
Víste	Suélo
Yá,	Mar.

2.—El *trisílabo* es anfibráquico, es decir, está acentuado en la sílaba del medio. Podria tambien considerarse yám·

bico haciendo abstraccion de la última sílaba, como se h en muchos versos, segun hemos visto al tratar del ritr Ejemplo:

No búlle
La sélva:
El cámpo
No aliénta.

Las lúces
Postréras
Despíden
Apénas

Destéllos
Que tiémblan

(BELLO

3.—El *tetrasílabo*, o de cuatro sílabas, es trocaico; p sólo tiene un acento necesario, el que carga sobre la cera. Ejemplo:

Veinte présas
Hemos hécho
A despécho
Del inglés:
I han rendído
Sus pendónes
Cien naciónes
A mis piés.

(ESPRONCEDA).

4.—El *pentasílabo*, es decir, de cinco sílabas, es siempre yámbico, como se ve por este ejemplo:

I un duénde enáno
De cópa en cópa,
Va dándo bríncos
I nó las dóbla.

(BELLO).

Como estos versos no tienen mas que un ăcento nec rio, en la penúltima sílaba, pasan con facilidad a ser da licos cuando el acento carga en la primera, en lugar cargar en la segunda, como se ve en los versos siguien

Céfiro blándo .....
Díle que muéro
Témo sus íras......

Los pentasílabos construidos de esta manera se denominan *adónicos*, i sirven para formar una de las mas armoniosas estrofas de nuestra lengua, como veremos mas adelante.

4.—El *hexasílabo*, es decir, el verso de seis sílabas, es ordinariamente trocaico, con un solo acento necesario en la penúltima sílaba; pero cuando el primer acento carga en la segunda sílaba en lugar de hacerlo en la primera, pasa a ser anfibráquico. Ejemplo:

Májico embeléso,
Cántico ideál......
Sórdo acénto lúgubre
Eco sepulcral .....

(ESPRONCEDA).

Estos versos son trocaicos; pero los siguientes de la señora Avellaneda pasan a ser anfibráquicos por el cambio del acento:

El múdo repóso
Fatíga mi ménte;
La atmósfera ardiénte
Me abrása do quiér;
I en tórno circúlan
Con rápido jíro
Fantásmas que míro
Brotár i crecér.

6.—El *heptásilabo*, o de siete sílabas, llamado tambien anacreóntico, es ordinariamente yámbico.

Aun vés de lá pasáda
Torménta míl memorias,
¿I yá a corrér fortúna
Segúnda véz te arrójas?

(BELLO.)

Este verso no tiene tampoco mas que un sólo acento necesario en la sesta sílaba, de donde resulta que puede hacerse anapéstico, como se ve en los siguientes versos de Meléndez Valdes:

Yo también soi cautívo,
También yo si tuviéra
Tu piquíto agradáble,
Te diría mis pénas.

7.—El *octosílabo*, o de ocho sílabas, tan usado en la lengua castellana, es ordinariamente trocaico, pero es raro hallarlo con todos sus acentos rítmicos, como se encuentra en este ejemplo:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

El octosílabo, como todos los versos menores, admite gran variedad en la colocacion de los acentos, puesto que no tiene otro necesario que el que carga en la séptima sílaba. Los versos siguientes son excelentes octosílabos, i sin embargo no tienen de comun mas que el acento necesario en la séptima sílaba:

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogáncia,
I a medida de las mános
Dejas volar las palábras:
Si en la vega escaramúzas
Como entre las damas háblas,
I en el caballo revuélves
El cuerpo, como en las zámbras......

(ROMANCERO).

Esta libertad del verso octosílabo hace que muchas veces se convierta en dactílico, como se ve en el ejemplo siguiente:

Muéstra tu lúz Dios etérno,
Vuélve la páz a los hómbres......

En este caso necesita indispensablemente los tres acentos del ritmo dactílico, en la primera, en la cuarta i en la séptima sílaba.

8.—El *enneasílabo* o de nueve sílabas, es el ménos armonioso de todos los versos castellanos. Varia entre el ritmo yámbico i el anfibráquico, porque sólo tiene el acento necesario en la octava sílaba. Los dos versos que siguen son un modelo perfecto del tipo yámbico:

No dé jamás mi dulce patria
La nóble frénte al yugo víl.

Espronceda ofrece el siguiente ejemplo de un enneasílabo anfibráquico perfecto:

I luégo el estrépito créce,
Confúso i cambiádo en un són
Que rónco en las bóvedas hóndas
Tronándo furióso zumbó.

9.—El *decasílabo*, es decir de diez sílabas, es anapéstico, i los acentos que deben cargar en la tercera, sesta i novena, son necesarios para que el verso tenga verdadera armonía. El poeta americano Heredia nos suministra el ejemplo siguiente:

Las estréllas en tórno se apágan,
Se colóra de rósa el oriénte
I la sómbra se acóje a occidénte
I a las núbes lejánas del súr.

El decasílabo pasa a ser yámbico cuando tiene una cesura que lo divide en dos hemistiquios iguales. En este caso, el verso debe medirse como dos pentasílabos yámbicos, con dos acentos necesarios, en la cuarta i en la novena sílaba, como sucede en este ejemplo tomado de Moratin:

¿Quieres decírme, zagal garrído,
Si en este válle, naciendo el sól,
Viste a la hermósa Dorila mía
Que apresurádo buscando vói?

10.—El *endecasílabo* o de once sílabas, es el mas noble i elevado de todos los versos castellanos. Se le llama con frecuencia verso heroico, porque suele emplearse en las obras de carácter mas elevado, i especialmente en la epopeya heroica, pudiendo ademas prestarse a todo jénero de composiciones.

Ordinariamente el endecasílabo está sometido al ritmo yámbico, pero es raro hallarlo en su forma típica como en este verso:

Calló i el son tremendo al bosque atruena.

La estructura de este verso, sin embargo, exije mas acentos necesarios que todos los anteriores. El endecasílabo yámbico tiene dos estructuras diferentes. Segun una de éstas, tiene dos acentos necesarios, en la sesta i en la décima sílabas. Ejemplos:

Campos de soledad mustio collado......
Arbitro de la paz i de la guerra......

Segun la otra forma, el endecasílabo debe tener acentuadas la cuarta, octava i décima, como se ve en estos ejemplos:

Sube cual áura de oloroso incienso......
Madre piadosa que el lamento humano......
Calma i el brazo vengador suspende......

Los versos endecasílabos se prestan a muchas otras combinaciones rítmicas, pero deben respetarse siempre las dos formas jenerales que dejamos señaladas, modificando sólo el acento en aquellas sílabas en que no es necesario.

Iriarte varió aun el acento componiendo endecasílabos arreglados al ritmo dactílico, como va a verse:

Cierta criada la casa barria
Çon una escoba mui puerca i mui vieja, etc.

11.—El *dodecasílabo*, de doce sílabas, fué mui usado por los antiguos poetas castellanos, que lo llamaban verso de arte mayor, i exijian que la cesura lo dividiera en partes iguales, esto es, en dos hexasílabos anfibráquicos, como se ve en estos ejemplos de dos antiguos poetas:

El conde i los suyos | tomaron la tierra
Que estaba entre el agua | i el borde del muro.

(JUAN DE MENA).

Que llore, que ria, | que grite, que calle,
Ni tengo, ni pido, | ni espero remedio.

(ALONSO DE CARTAJENA).

Algunos poetas modernos han imitado perfectamente este metro observando las reglas de su ritmo. El poeta arjentino Mármol nos ofrece el ejemplo siguiente:

Si acaso en la tierra | proscrito me aguarda
Sepulcro estranjero | sin llanto ni cruz,
Subleva tus ondas | ¡oh mar! i a mi patria
Mis miembros helados | arrójale tú.

12.—El verso de trece sílabas es denominado alejandrino a la francesa, por asemejarse al metro mas usado en esta última lengua. Este verso es yámbico, i tiene su cesura despues de la tercera cláusula. Iriarte compuso en este metro la fábula titulada *La campana i el esquílon*, que principia así:

En cierta catedral una campana habia
Que sólo se tocaba en un solemne dia.

El primer hemistiquio de los versos de tres sílabas no puede terminar sino por una voz grave o aguda; mas cuando es grave debe haber sinalefa.

El número de sílabas de que consta este verso pudiera tambien adaptarse alguna vez al ritmo anapéstico; i así se ve que en la misma fábula se encuentra este verso en que se hallan acentuadas la tercera, la sesta, la novena i la duodécima sílabas:

Que despácio i mui récio el dichóso esquilón......

Nace esto de que el alejandrino a la francesa no tiene mas que dos acentos necesarios, el sesto i el duodécimo.

13.—El verso de catorce sílabas se llama alejandrino de los antiguos poetas, por ser usado en los primeros ensayos poéticos de la lengua castellana. El alejandrino no era un verso simple sino compuesto de dos heptasílabos de ritmo yámbico, a tal punto que la cesura tenia las propiedades de la pausa.

Los poetas modernos han usado este mismo metro con gran maestría i felicidad, dividiéndolo en dos hemistiquios heptasílabos, marcándolos con dos acentos indispensables en la sesta i en la décimatercia sílaba. El poeta venezolano Abigail Lozano, cantando a Bolívar, ha compuesto excelentes alejandrinos. Hé aquí una muestra:

Ayer cuando era niño, | mi madre me contaba
La historia de tres siglos | que América escribió:
Contábame que un hombre, | que al recordar lloraba,
Sobre un caduco cétro | la independencia alzó.

Hasta ahora hemos estudiado la métrica castellana examinando los versos aisladamente. Vamos a ver las combinaciones que pueden resultar de la reunion de diferentes versos, estudiando así los otros elementos de armonía con que cuenta nuestra versificacion.



CAPITULO V.

La Rima

1. Rima; sus dos especies en la lengua castellana. - 2. Rima con sonante.—Rima asonante.—4. Versos sueltos.

1.—La versificacion de casi todos los pueblos de la Europa moderna posee un elemento de armonía que no conocieron los griegos ni los romanos, y que sólo comenzó a usarse a la época de la descomposicion del latin. Hablamos de la *rima*, que consiste en la semejanza de terminacion entre dos o mas dicciones.

En castellano, la rima puede ser de dos especies diferentes. Una de ellas, llamada rima perfecta o *consonante*, es comun a todas las lenguas de la Europa moderna i consiste en la semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive. La otra, denominada rima imperfecta o *asonante*, aunque talvez en su oríjen no fué castellana, se ha usado con buen éxito en nuestra lengua, i ésta es la única que la emplea en nuestros dias. Consiste en la semejanza de las vocales acentuadas i de las vocales llenas de la última sílaba.

La rima consonante puede ser de una sola sílaba, como entre ve i fe, sol i arrebol; de dos sílabas, como sabio i labio, crimen i eximen; i de tres sílabas como botánica i orgánica, pirámide i clámide. No seria difícil buscar conso-

nantes esdrújulos, es decir que tuvieran acentuada la sílaba cuarta ántes de la última; pero, como es fácil comprender, éstos no se emplean en la versificacion castellana.

El consonante debe presentar al oido una semejanza completa; por lo que no consuenan verdaderamente amenaza i casa, caballo i ensayo. No se permite en castellano mas libertad en esta materia que la de rimar *b* con *v*, como en acaba i esclava. Sólo cuando la consonancia es imposible, algunos poetas se han tomado ciertas licencias, como la de hacer consonar árbol con mármol.

Una palabra no puede ser consonante de sí misma; i aunque se permite hacer consonar una palabra simple con alguno de sus compuestos, como gracia con desgracia, decir con maldecir, debe usarse esta licencia con mucha parsimonia. Aquellas palabras que tienen dos significaciones diferentes, como *libro* sustantivo i *libro* verbo, *amo* sustantivo i *amo* verbo, pueden consonar entre sí.

Se llama rima rica aquella que supone en el poeta cierta dificultad hábilmente vencida: i por el contrario rima pobre aquella que no revela ningun artificio. Será, por ejemplo, rima rica jeneroso i reposo, aljaba i amaba, lentamente i lente, piedad i mirad; pero será rima pobre la de dos verbos colocados en el mismo tiempo como amaba i quemaba, la de dos adjetivos en oso como amoroso i jeneroso, la de dos adverbios en mente, i la de dos sustantivos de una misma terminacion aguda, como piedad i caridad.

En la distribucion de la rima consonante debe cuidarse de no poner inmediatos dos versos que estén entre sí en asonancia como suele encontrarse en algunos poetas castellanos. El ejemplo siguiente, tomado de frai Luis de Leon, revela mui bien este defecto:

¿Qué mortal desatino
De la verdad aleja así el sentido,
Que de tu bien divino
Olvidado, perdido,
Sigue la vana sombra el bien finjido?

O esta redondilla de Baltasar del Alcázar, deslucida por el mismo defecto:

Por allí llego sediento,
Pido vino de lo nuevo,
Mídenlo, dánmelo, bebo;
Págolo i vóime contento.

Jeneralmente, los poetas distribuyen la rima alternándola; pero hai veces en que hacen aconsonantar cada verso con el que le sigue inmediatamente. Estos versos se llaman pareados. El ejemplo siguiente, tomado de un poeta contemporáneo, don Mariano Pardo, hará comprender mej r lo que son estos versos:

La estrema urbanidad i cortesía
Agota i cansa la paciencia mia.
Figúrate, lector, i es un ejemplo,
Que entrar queremos en palacio o templo,
O en una alcoba, o sala o gabinete
I que vamos por junto seis o siete.
Es un feroz i bárbaro tormento
El pesado i molesto cumplimiento
De... Pase V. primero
—No puedo permitirlo, caballero.
—Tenga V. la bondad.—Haga el favor.
—De ninguna manera.—Nó, señor...
Así pasan las horas
Galanes i señoras,
Estando casi todos convencidos
De lo necios que son tales cumplidos.
A dar voi un consejo,
I mírese quien quiera en este espejo:
Si te indican que pases tú adelante,
No te hagas de rogar, pasa al instante.

2.—La rima consonante puede estenderse a tres o mas dicciones, como sucede en los tercetos, octavas i sonetos; pero no se acostumbra aconsonantar con una sola rima tres versos consecutivos. En algunas composiciones, el poe-

ta suele, como jugando con la dificultad, limitarse a una sola rima, que es lo que se llama *monorrimo*. Don Andrés Bello ofrece el ejemplo siguiente:

San Anton, no soi tu devoto,
Si no le pones luego coto
A este diabólico alboroto.
Motin semeja o terremoto,
O hinchado torrente que ha roto
Los diques i todo lo inunda.
¡Jesus! ¡Jesus! ¡que barahunda!
¿Qué significa, raza inmunda,
Esa aldabada furibunda?
El rayo del cielo os confunda,
I otra vez os pele i os tunda,
I en la caverna mas profunda
Del inflamado abismo os hunda.

Aunque los consonantes se colocan por lo comun en los finales de los versos, algunos poetas, imitando un artificio métrico italiano, han hecho rimar el final de un verso con el primer hemistiquio del segundo. En una comedia de Tirso de Molina (*El pretendiente al revés*) hai una escena entera (la I del acto II) compuesta de este modo. Don Guillermo Matta ha formado tres estrofas sáficas adónicas siguiendo el mismo sistema. Hélas aquí:

Luna, qué hermoso tu esplendor *derramas*
Entre las *ramas* de este bosque *umbrío*
Como el *rocío* que en las nubes *traes*,
Sobre ellas *caes!*

El limpio arroyo que murmura al *lado*
Corre *empapado* en vaporosa *lumbre*
I la *vislumbre*, como azul *madeja*,
Flota i se *aleja!*

Todo una dicha celestial *respira!*
Sólo *suspira* con anhelo el *alma!*. .
Dime, ¿la *calma* puede darle un *beso?*
Sí, mi amor, *eso!*...

3.—Hemos dicho que la rima asonante se limita sólo a las vocales desde la acentuada inclusive; i aun no a todas, pues en las dicciones esdrújulas i sobresdrújulas no se hace caso de la sílaba o sílabas que median entre la acentuada i la última, i en los diptongos i triptongos acentuados se pide sólo la semejanza de la vocal en que se oye el acento, miéntras en los inacentuados basta la semejanza de la vocal llena. Asuenan de consiguiente blanco, piano, claustro, sabio, cesáreo, diáfano, enviándotelo.

La asonancia, como se ve, no puede ser de mas de dos vocales, es decir, es aguda o grave.

La asonancia aguda consiste en una sola vocal que lleva el acento, de tal modo que una palabra aguda nó puede asonar con una grave o esdrújula. Fe, ten, miel, pues, vereis, forman asonancia perfecta. Los versos siguientes darán a conocer mejor la asonancia aguda:

Abierto tiene delante
Aquel campo singular
Hábilmente preparado,
Que, mitad cuna i mitad
Barco, condujo en su seno
Al desdichado rapaz.
I vense sobre la mesa
Derramadas a la par
Monedas i alhajas de oro
De valor mui especial,
Joyas i esquisitas prendas
Que atestiguándole están
Que al infante las destina
Quien quisiera darle mas.

(ZORRILLA.)

Ejemplo de asonante esdrújulo:

Rápidos como la pólvora
Huyamos del vulgo tétrico
De poetillas misántropos,
Plañidores i epilépticos,

Que maldiciendo sacrílegos,
Del buen Horacio i su método,
Llaman talento a la crápula,
I creacion al retruécano.

(Breton de los Herreros.)

No requiriéndose mas que la semejanza de las vocales acentuadas i de las llenas de las últimas sílabas, puede haber asonancia de palabras graves, con esdrújulas i sobresdrújulas, como entre pena, trémula i trajérasela. Aunque parezca una irregularidad asonar palabras de esta especie arbitraria i promiscuamente, sin embargo, el oido no lo nota, como se puede ver por el siguiente ejemplo:

Así de una en otra peña
Llegó trepando a la altura
Hasta tocar del alcázar
Las viejas murallas húmedas.

(Zorrilla.)

La asonancia de la palabra grave altura i de la esdrújula húmeda, importa la supresion de la sílaba *me*, lo que no tiene ninguna importancia para el oido.

Lo mismo sucede en las palabras que tienen un diptongo, como agua, en las cuales se cuenta sólo la vocal acentuada i la última. Ejemplo:

Que llega al pié de la fuente
Para bañarse en el agua,
I satisfecha en la orilla
Osa i estiende las álas.

(Berro.)

Las asonancias agudas, como es fácil comprender, no pueden ser ni mas ni ménos de cinco, las cinco vocales. Las asonancias de dos vocales, parece que por la regla de las combinaciones deberian ser veinticinco; mas en la sílaba fi-

nal grave la *i*, si está sola, se reputa por *e*, a causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, i la *u* en iguales circunstancias i por la misma razon se reputa por *o*, de manera que cáliz asuena con valle, débil con verde, amarílis con matices, móvil con flores, útil con luces, Vénus con cielo, espíritu con efímero, Pólux con lloro: de donde se sigue que sólo tenemos quince asonantes que no sean agudos, es a saber, en *áa*, *áe*, *áo*, *éa*, *ée*, *éo*, *ía*, *íe*, *ío*, *óa*, *óe*, *óo*, *úa*, *úe* *úo*. Los dos ejemplos siguientes harán comprender mejor esta regla.

Bien vengas, oh fértil lluvia,
A dar vida a las *fragantes*
Flores que por recibirte
Rompen ya su tierno *cáliz*.

(MELÉNDEZ)

Cubriendo nuestras tumbas
Los buenos *compañeros*
Con pámpanos de Baco
I con mirtos de *Vénus*.

(VÁZQUEZ)

Acostumbran los poetas hacer largas composiciones con un mismo asonante, haciendo así un lujo de las dificultades vencidas para conseguir este resultado; pero proviene de aquí que los versos se hacen monótonos i descoloridos. La violacion de este precepto favorece jeneralmente a la fluidez del estilo i de la versificacion.

La rima asonante mas rica, por ser la mas difícil, es la en *u* aguda, como luz i Perú. Entre las disilábicas las mas ricas son las en *a* i en *e*.

4.—Hemos dicho que la rima no es un elemento indispensable en el verso castellano. En efecto, nuestra versificacion se presta a la armonía sin necesidad del asonante ni del consonante. En castellano existen efecto en ciertos versos denominados libres o *sueltos* i que carecen de consonancia i

de asonancia, pero que exijen mucha suavidad en el ritmo, gran variedad en el corte i sobre todo una purísima elegancia para que no se eche de ménos la rima. Las composiciones en verso suelto pueden traer de cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de las grandes secciones en que se dividide el asunto, pero no son indispensables. El ejemplo siguiente, tomado de Moratin, dará a conocer esta clase de versos:

Feliz aquel que en áurea medianía,
Ambos estremos evitando abraza
Ignorada quietud. Ni el bien ajeno
Su paz turbó, ni de insolente orgullo
Las iras teme, ni el favor procura;
Suena en su labio la verdad, detesta
Al vicio, aunque del orbe el cetro empuñe
I envilecida multitud le adore.

Las estrofas sáfico-adónicas, de que se hablará en el capítulo siguiente, se hacen por lo jeneral con esta clase de versos.

Algunas veces, los poetas han solido mezclar los versos endecásílabos con los heptasílabos, imitando cierta especie de versos italianos. El ejemplo siguiente está tomado de la traduccion del *Aminta* del Tasso, hecha por el poeta español Jáuregui:

Siendo yo zagalejo,
Tanto que apénas con la tierna mano
Podia alcanzar de las primeras ramas
En los pequeños árboles el fruto,
Tuve pura amistad con una ninfa
La mas amable i bella
Que al viento dió jamas sus hebras de oro.



CAPITULO VI.

Las estrofas

1. Estrofas.—2. Romances —3. Anacreónticas i endechas. - 4. Romancillos.—5. Diversas significaciones de la palabra romance. —6. Seguidillas.—7. Estrofa de Jorje Manrique. - 8. Letrillas. —9. Redondillas. - 10. Quintillas.—11. Décimas.—12. Lira — 13. Tercetos.—14. Cancion. - 15. Octavas. — 16. Estrofas líricas de frai Luis de Leon.—17. Soneto.—18. Silvas. 19. Sáfieos-adónicos. - 20. Diversidad de estrofas; dístico. - 21. Diversos artificios métricos; eco, glosas, acrósticos, versos de rima forzada e hispano-latinos.

1.—El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos o mas versos, ademas de aquellos que determinan la medida i cadencia de cada verso, constituye la copla, estancia o *estrofa*.

Contribuyen a formar la estrofa cuatro elementos diferentes: 1º La combinacion de los diferentes versos; 2º la distribucion de las rimas; 3º las pausas mayores i medias; i 4º los finales agudos, graves i esdrújulos.

Las estrofas son de muchas especies: el número de versos que las componen puede ser mui vario, i hasta la cantidad silábica de los versos que entran en su composicion puede ser mui diferente. Vamos a examinar las principales estrofas usadas en la versificacion castellana.

2.—Las composiciones en versos isosilábicos, es decir, de

igual cantidad de sílabas, alternativamente asonantados i en que se emplea una misma asonancia desde el principio hasta el fin, se llaman *romances*, sobre todo cuando se dividen en secciones de cuatro versos señalados por pausas mayores o medias.

El romance mas usado en la lengua castellana es el octosílabo trocaico, el ejemplo siguiente, tomado del *Romancero español*, dará a conocer estas estrofas tan sencillas como agradables al oido.

A los pies de don Enrique
Yace muerto el rei don Pedro
Mas que por su valentía
Por voluntad de los cielos.
Al envainar el puñal
El pié le puso en el cuello
Que aun así no está seguro
De aquel invencible cuerpo.
Riñeron los dos hermanos
I de tal suerte riñeron,
Que fuera Cain el vivo
A no haberlo sido el muerto.

Algunos poetas contemporáneos han compuesto hermosísimos romances octosílabos, apartándose de la práctica seguida hasta ahora en el artificio de la rima i variando el asonante despues de cada cuatro versos; pero, se exije que el pensamiento esté completo, i aun que haya pausa mayor despues de cada cuatro versos. Ejemplo:

Alcé la vista hácia arriba
I te he visto en un balcon.
Siempre que se mira al cielo
Se ve la gracia de Dios.

Fe i esperanza yo tengo
De conseguir tu beldad;
Para ser feliz me falta
Que tú tengas caridad.

(M. Castellano).

El romance puede ser de mayor cantidad de sílabas. Se llama *heroico* el que es compuesto de yámbicos endecasílabos, que de ordinario está destinado a narrar sucesos heroicos. Don Leandro Fernández de Moratin comienza su *Toma de Granada* con los versos siguientes:

Era la noche, i el comun sosiego
Por las opacas sombras se estendia,
I en medroso silencio los mortales
Con el sueño olvidaban las fatigas.

Hai tambien romances dodecasílabos i alejandrinos; pero los poetas han empleado con frecuencia el asonante agudo para hacer mas perceptible la rima. Ejemplos:

¡Oh patria! tus dias de gloria pasaron,
Cubriendo las sombras los rayos del sol;
Tus hijos proscritos el pan ablandamos
Con lágrimas tibias de ingrato dolor.

(MÁRMOL).

Habitan confundidos la tigre i el jilguero,
Tocanos, guacamayos, el leon i la torcaz,
I todos cuando tiende su oscuridad la noche,
Se duermen bajo el dátil en lechos de azahar.

(MÁRMOL).

3.—Aunque el romance típico es octosílabo, puede ser tambien de una cantidad silábica menor. Los hai de siete, de seis, de cinco, de cuatro i de tres sílabas.

Los romances heptasílabos destinados a cantar asuntos amorosos i lijeros se denominan *anacreónticas* por la semejanza con el metro usado por el célebre poeta griego Anacreonte. Ejemplo:

Al prado fué por flores
La muchacha Dorila,
Alegre como el mayo,

Como las gracias linda.
Tornó llorando a casa,
Turbada i pensativa,
Mal trenzado el cabello
I la color perdida.

(MELÉNDEZ).

Los romances heptasílabos destinados a cantar asuntos serios, se denominan *endechas*. Ejemplo:

Pobre barquilla mia,
Vuelve, vuelve la proa,
Que presumir de nave
Fortunas ocasiona.
¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, dí, te engolfas?
Que no hai deseos cuerdos
Con esperanzas locas!

(LOPE DE VEGA).

Se denominan *endechas reales* los romances heptasílabos cuyo cuarto verso es endecasílabo. Don Francisco Javier de Búrgos ha traducido en este metro una de las mas hermosas odas de Horacio, *A Póstumo*. El poeta americano don Francisco Acuña de Figueroa ha traducido en esta misma estrofa uno de los mas bellos salmos (*super flumina Babylonis*). Hé aquí sus primeros versos:

Sentados en la márjen
Del babilonio rio,
Ahí Sïon tu nombre
Recordamos llorosos i cautivos.
I las sonoras harpas
I címbalos festivos,
Tristes ya i destemplados
De los frondosos sauces suspendimos.

4.—Los romances menores de siete sílabas se denominan *romancillos*. Los ejemplos siguientes los darán a conocer:

Eran dos pastoras
Libres de aficion,
Una blanca i rubia
Mas bella que el sol;
La otra morena
De alegre color,
Con dos ojos claros
Que dos soles son.

(Romancero.)

¡Adios, oh musas
Engañadoras!
Vuelvo a Galeno,
Vuelvo a mis drogas;
Venga mi caña
De grandes borlas,
Que voi en busca
De la limosna.

(Fernández Madrid.)

Es la tierra
Que en sus bases
De granito
Da balances?
No es la tierra;
No es el aire;
Son los duendes
Que ya salen.

(Bello.)

No bulle
La selva:
El campo
No alienta, etc.

(Bello.)

5.—Los romances, que tanto abundan en la antigua literatura castellana, deben ser considerados como fragmentos de largas composiciones que se dividian en estancias de un número indefinido de versos. Por eso vemos a menudo una

misma historia continuada en muchos de estos pequeños romances. La palabra *romance*, en su mas antigua acep cion, designaba primitivamente las lenguas vulgares deri vadas de la romana o latina. Dióse despues este nombre a las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se es cribian en lengua vulgar. Luego se aplicó particularment a las *jestas* o largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebran los hechos de algun persònaje histórico: ta es el que se llama *Poema del Cid*, que su autor llamó *jesta* Sucesivamente, denominaron *romances* los fragmentos cor tos de estas composiciones largas, en los cuales se narraba algun suceso particular de la historia del héroe. I en fin, há cia el siglo XVII empezaron los romances a tomar un carác ter mas a menudo lírico que narrativo; i entónces fué cuan do se acostumbró dividirlos en estrofas de cuatro versos El romance heroico fué el que apareció mas tarde.

6.—La *seguidilla* es una estrofa de cuatro versos alterna tivamente heptasílabos i pentasílabos, después de la cua viene otra compuesta de tres, el primero i tercero pentasíla bos i el segundo heptasílabo. La pausa menor o media e indispensable entre las dos coplillas. Ejemplo:

Una niña mis ojos
Vieron un dia,
I aun su imájen la mente
Conserva fija:
Corazon mio,
¿Por qué deploré entónces
No ser ya niño?

(VILLAR.)

Esta seguidilla es, como se ve, asonantada; pero la rim varia en cada parte de la estrofa. Hai tambien seguidilla aconsonantadas cuya rima está distribuida en la mism forma. Ejemplo:

Dichoso aquel que vive
Con ilusiones

I jamas ha sentido
Rudas pasiones:
Que en dulce calma
Verá cómo se mece
Tranquila el alma.

(VALCÁRCEL.)

7.—La *estrofa trocaica* o *de Jorje Manrique*, denominada así por haberla usado este célebre poeta en el siglo XV, es compuesta de seis versos: el primero, segundo, cuarto i quinto trocaicos octosílabos; el tercero i sesto tetrasílabos. Antiguamente la rima de estas estrofas era rigorosa i debia aconsonantar el primero con el cuarto, el segundo con el quinto i el tercero con el sesto. Ejemplo:

Recuerde el alma adormida,
Avive el seso i despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte,
Tan callando.

En nuestra época, la estrofa de Jorje Manrique conserva su misma forma, pero hai mas libertad en la distribucion de los consonantes. Ejemplo:

Dulce es en tarde serena
Ver mecida la azucena
Por la bris ;
Pero es mas dulce, mi cielo,
Cuando busco mi consuelo,
Tu sonrisa.

(G. PRIETO.)

8.—Las *letrillas* son composiciones estróficas de versos cortos, con la particularidad de tener un *estribillo*, esto es, de tener uno o mas versos iguales o de espresar la misma idea al fin de cada estrofa. Las siguientes estrofas de una

famosa letrilla del célebre poeta español Góngora darán a conocer este jénero de composiciones:

Traten otros del gobierno,
Del mundo i sus monarquías,
Miéntras gobiernan mis dias
Mantequillas i pan tierno,
I en las mañanas de invierno
Naranjadas i aguardiente.
I ríase la jente.

Coma en dorada vajilla
El príncipe mil cuidados,
Como píldoras dorados,
Que yo en mi pobre mesilla
Quiero mas una morcilla
Que en el asador reviente.
I ríase la jente, etc.

Otras veces el estribillo se reduce a una sola palabra colocada en el último verso de la estrofa. Ejemplo:

Harto estoi, viven los cielos,
De andar a salto de mata;
Aunque dé con una ingrata,
I mas que rabie de celos
I haga en Madrid el payaso,
Esto es hecho: *yo me caso.*
Se me atreve la fregona,
Me calumnia la tendera:
Me roba la lavandera:
Me cuida mal la patrona,
I eso que nada le taso,
Está visto: *yo me caso.*

(BRETON DE LOS HERREROS.)

A veces el estribillo cambia al fin de cada estrofa espresando ideas contradictorias. Ejemplo:

Cruzados hacen cruzados,
Escudos pintan escudos

I tahures mui desnudos
Con dados ganan condados
Ducados dejan ducados
I coronas majestad;
Verdad.

Pensar que uno solo es dueño
De puerta de muchas llaves,
I afirmar que penas graves
Las pague en rostro risueño,
I entender que no son sueño
Las promesas de Morfira,
Mentira.

(Góngora.)

9.—El *cuarteto*, llamado tambien *redondilla* i *cuarteta*, especialmente si lo componen versos octasílabos, es una estrofa que consta de cuatro versos que consuenan el primero con el cuarto i el segundo con el tercero o alternativamente. Ejemplo:

DE CATORCE SÍLABAS

Temblaron comprimidos los vientos bramadores,
Resonando en los ecos con desmayado afan;
I vestida la nube de sombras i colores
Sintió bajo sus alas jemir el huracan.

(José Sélgas.)

DE DOCE SÍLABAS

De cien truenos juntos retumba el fragor
En bosques, montañas, cavernas, torrentes:
Quizá son del miedo los jenios potentes
Que el cántico entonan de espanto i terror.

(Espronceda.)

DE ONCE SÍLABAS

Aquí el héroe se alza, el héroe noble
Que amó a su patria, que le dió victorias;
Coronas del pasado son sus glorias:
Rancagua i Concepcion, Maipo i el Roble.

(GUILLERMO MATTA.

DE OCHO SÍLABAS

Al infierno el tracio Orfeo
Su mujer bajó a buscar:
Que no pudo a peor lugar
Llevarle tan mal deseo.

Cantó i al mayor tormento
Puso suspension i espanto,
Mas que lo dulce del canto
La novedad del intento.

(QUEVEDO.)

Del gozo vive el dolor,
Vive del bien la maldad,
I es parásito el error
Del árbol de la verdad.

(ADOLFO VALDERRAMA.)

10.—La *quintilla* consta de cinco versos, ordinariamente octosílabos, en que sólo entran dos rimas consonantes distribuidas arbitrariamente, con tal que no se continúe una misma en tres versos. En quintillas octosílabas está escrita la bellísima elejía de don Andres Bello al incendio del templo de la Compañía. De una fábula de Iriarte tomamos el ejemplo siguiente:

Cobardes son i traidores
Ciertos críticos que esperan
Para impugnar, a que mueran
Los infelices autores,
Porque vivos respondieran.

Es frecuente hallar quintillas endecasílabas. Ejemplo:

Ese vago clamor que rasga el viento
Es la voz funeral de una campana:
Vano remedo del postrer lamento
De un cadáver sombrío i macilento
Que en sucio polvo dormirá mañana.

(ZORRILLA.)

11.—La *décima*, como lo indica su nombre, es una estrofa de diez versos octosílabos, en cuya estructura suelen variar los poetas. De ordinario conciertan entre sí el primero, cuarto i quinto versos; el segundo i tercero; el sesto sétimo i décimo, i el octavo i noveno. Para la perfeccion de la décima, se exije que despues del cuarto verso haya una pausa media, de manera que los seis restantes sean una amplificacion de la idea contenida en los cuatro primeros. Ejemplo:

Admiróse un portugues
De ver que en su tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar frances.
Arte diabólica es,
Dijo torciendo el mostacho,
Esto de hablar en gabacho:
Un fidalgo en Portugal
Llega a viejo i lo habla mal,
I aquí lo parla un muchacho.

(DON NICOLAS DE MORATIN).

La *décima* es usada de ordinario en asuntos epigramáticos i jocosos, como el anterior; pero algunos poetas las han empleado felizmente en asuntos serios i aun dramáticos. Son notables las bellísimas que Calderon pone en boca de Sejismundo en la *Vida es sueño*. Hé aquí la primera:

Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratais así,

Qué delito cometí
Contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido:
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia i rigor,
Pues el delito mayor
Del hombre, es haber nacido.

No son inferiores las que pone don Antonio Gil i Zárate en boca de don Alvaro de Luna, en el drama de este nombre, cuando este personaje mira un reloj de arena que debe indicarle la hora en que ha de subir al cadalso:

Arena que sin sentir
Tan callada va pasando
Contigo veloz llevando
Mi fujitivo existir:
Lo que resta a mi vivir
Mido ya en ti con certeza:
Pues con bárbara presteza,
A impulso del hado insano,
Al caer tu último grano
Caerá tambien mi cabeza.

12.—La *lira* es una estrofa de seis versos, de los cuales cuatro son endecasílabos i dos, el primero i tercero, heptasílabos. Ejemplo:

¡Oh loca fantasía,
Qué palacios fabricas en el viento!
Modera tu alegría,
No sea que saltando de contento,
Al contemplar dichosa tu mudanza,
Quiebre su cantarillo la esperanza.

(SAMANIEGO).

Algunos poetas han compuesto liras en que el quinto verso es heptasílabo. Ejemplo:

Rie el prado i de flores
Súbito en bella pompa se enriquece:
A sus tiernos olores
El aura en dulces besos se enardece;
I muestran a porfía
Cielos, mares i tierra su alegría.

(Arjona).

13.—Los *tercetos* son estrofas compuestas de tres versos ordinariamente endecasílabos, en que el primero consuena con el tercero, el segundo con el primero i tercero de la estrofa siguiente i así sucesivamente hasta parar en la última estancia, que es de cuatro versos, en que el último consuena con el antipenúltimo. Ejemplo:

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia
Do apénas nace el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche umbría?
¿Qué es mas que el heno, a la mañana verde,
Seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?

(Rioja.)

....
Yo, pues, la misma falta conociendo
De poder retratarme desconfío,
Si al discreto pintor no voi siguiendo.
I pues has de llevar retrato mio,
Verás por las espaldas mi retrato;
Que con volverlas, Flora, me desvío
De tu conversacion, favor i trato.

(Lupercio de Arjensola.)

14.—*Cancion* es un nombre jenérico que abraza todas las composiciones líricas; pero se da con mas propiedad este título a las que constan de yámbicos endecasílabos, casi siempre mezclados con versos de siete sílabas i a veces de cinco, en estrofas aconsonantadas. Todos los versos riman

entre sí, i son graves, i su número varía desde cuatro hasta mas de veinte; de lo que se sigue que con la lira, la octava i las otras estrofas aconsonantadas de que hemos hablado pueden componerse *canciones*. El poeta construye la primera estrofa como quiere, pero debe mantener la misma estructura hasta el fin de la composicion: bien que se acostumbra poner un *remate* de menor número de versos que la estrofa, i de construccion arbitraria. Ejemplo:

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud i gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas i la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escojidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, i descendieron
Cual piedra en el profundo, i tu ira luego
Los tragó como a arista seca el fuego.

(FERNANDO DE HERRERA.)

La composicion *A las ruinas de Itálica* de Rodrigo de Caro [1], es un modelo de cancion.

15.—La *octava real* es compuesta de ocho versos, ordinariamente yámbicos endecasílabos, en cuya composicion entran tres rimas que conciertan la primera con la tercera i quinta, la segunda con la cuarta i sesta, i la sétima con la octava. Esta estrofa ha sido usada jeneralmente en los poemas de largo aliento, en la *Araucana* de Ercilla, el *Bernardo* de Valbuena, la *Cristiada* de Ojeda, etc. Ejemplo:

Despunta ya la alegre primavera
Con su tren de esmeraldas i de olores,
Vida i placer vertiendo por doquiera,
I el campo matizando en mil colores:
De aves inmensa multitud parlera,

[1] Véase en el *Manual de Composicion literaria*, seccion XII, § VI.

I enjambres mil de insectos bullidores,
Por la etérea rejion se multiplican
I de los prados el verdor salpican.

(SALVADOR SANFUENTES.)

Ercilla, al comenzar su poema, hace la descripcion jeográfica de Chile en los términos siguientes:

Es Chile, norte sur, de gran longura,
Costa del nuevo mar del Sur llamado,
Tendrá del este a oeste de angostura
Cien millas por lo mas ancho tomado:
Baja del polo antártico en altura
De veinte i siete grados prolongado;
Hasta do el mar Océano i Chileno
Mezclan sus aguas por angosto seno.
I estos dos anchos mares que pretenden
Pasando de sus términos, juntarse,
Baten las rocas i sus olas tienden,
Mas les es impedido el allegarse:
Por esta parte, al fin, la tierra hienden
I pueden por aquí comunicarse;
Magallánes, señor, fué el primer hombre
Que, abriendo este camino, le dió nombre.

Algunos poetas han compuesto excelentes octavas en versos octasílabos. Ejemplo:

Pedro Niño es el guerrero
Mas audaz que vió Castilla,
Pues nunca emprendió su acero
Contienda sin decidilla.
A Enrique en cómbate fiero
Ganó su fuerte cuchilla,
Gloria que hoi al mundo espanta.
—Prosigue! dijo la infanta.

(MORA.)

Tambien se usan mucho hoi unas estrofas llamadas *octavas modernas*, de ocho versos, de seis, de ocho, de diez, de

once i de mas sílabas, distribuido en dos series que terminan en verso agudo i comienzan con uno suelto, no siéndolo jamas los otros. La bellísima composicion de don Andres Bello titulada *La oracion por todos* [2] está escrita en esta clase de estrofas. El ejemplo siguiente da a conocer cómo se distribuye ordinariamente la rima en esta estrofa:

En vano con rostro amigo
Me tiendes la blanca mano;
La fe reclama en vano
Que a la tuya prometí.
La credulidad que sola
Devolvértela pudiera,
Por tu inconstancia altanera
Para siempre huyó de mí.

(HEREDIA.)

16.—La *estrofa lírica de Frai Luis de Leon*, denominada así por haberla usado casi constantemente este insigne poeta, es compuesta de cinco versos, el primero, tercero i cuarto heptasílabos, i endecasílabos los otros dos. Como la quintilla, tiene dos rimas; pero deben concertar el primero con el tercero, i el segundo con el cuarto i quinto. Ejemplo:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruïdo,
I sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que el mundo han sido!

(FRAI LUIS DE LEON.)

Esta estrofa usada por muchos poetas antiguos, lo ha sido tambien por algunos vates contemporáneos. El poeta americano don José Antonio Maitin dice:

I remontando el vuelo
Del alto monte hasta la cumbre altiva

---

[2] Véase en el *Manual de composicion literaria*, seccion II. § XI.

Que se avecina al cielo,
Suelta la voz cautiva
I en torno se derrama fujitiva.

17.—El *soneto* es la mas artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesía de las naciones modernas. Se atribuye su oríjen a los trovadores de la edad media i a los poetas italianos. Por mucho tiempo se dió una importancia exajerada a este jénero de coplas, a tal punto que Boileau, gran maestro en materia de arte literaria, decia que un soneto sin defecto equivalia a un largo poema. Se exije que el pensamiento esté perfectamente desarrollado en él, i que sus últimos versos contengan una sentencia.

El soneto se compone de catorce versos ordinariamente yámbicos endecasílabos, i divididos en dos cuartetos i dos tercetos. La rima está distribuida en el órden siguiente; el primero con el cuarto, quinto i octavo; el segundo con el tercero, sesto i sétimo. En los tercetos puede haber mas libertad, hasta el punto de admitir indistintamente dos o tres rimas. Ejemplo:

Yo quiero confesar, don Juan, primero
Que aquel blanco i carmin de doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberle costado su dinero.
Pero tambien que me confieses quiero,
Que es tanta la beldad de su mentira,
Que en vano a competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.
Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
No es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!

(Lupercio de Arjensola.)

Algunos poetas modernos han hecho sonetos octosílabos. Ejemplo:

Píntame, jóven artista,
La bella que el pecho adora,
Con la risa seductora
Que no hai hombre que resista.
Si en ella al saciar la vista
Su hermosura triunfadora
Te encadena, i en mal hora,
Hace de tí su conquista,
Sabe que con los infieles
Procedo sin ceremonia
I soi mas duro que jaspe.
Tú no te llamas Apéles;
Yo no nací en Mecedonia;
I no es mi Rita Campaspe [3].

(MORA.)

17.—Se llama *estrambote* una agregacion que suele ponerse al fin de los sonetos para completar el desarrollo de la idea, siguiendo cierta combinacion métrica en que el poeta tiene gran libertad. Es famoso el soneto de esta especie compuesto por Cervántes para hacer el ridículo del túmulo erijido en Sevilla con motivo de las exequias del rei Felipe II. Hélo aquí:

¡Voto a Dios! que me espanta esta grandeza
I que diera un doblon por describilla;
Porque ¿a quién no suspende i maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?
¡Por Jesucristo vivo! cada pieza
Vale mas de un millon; i que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en su mayor alteza!
Apostaré que el ánima del muerto
Por gozar de este sitio, hoi ha dejado

[3] Para que se comprenda mejor el sentido de este soneto, conviene recordar que Campaspe fué una célebre cortesana asiática que vivió en el siglo IV A. J.-C. Fué la querida de Alejandro Magno, que la hizo retratar por Apéles. El artista se enamoró tan perdidamente de Campaspe, que Alejandro, renunciando a su afeccion, permitió a aquel que se casara con ella.

El cielo, donde asiste eternamente.
Esto oyó un valenton i dijo: "Es cierto
Cuanto dice voacé, seor soldado,
I quien dijere lo contrario, miente".
I luego, incontinente,
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése... i no hubo nada.

Este famoso soneto ha sido perfectamente imitado por un poeta dramático contemporáneo, apellidado Coello, en la composicion siguiente. El poeta hace la burla de sus compatriotas que, despues de anunciar la ereccion de un monumento sobre la tumba de don Pedro Calderon de la Barca, el cadáver de éste era llevado el 13 de octubre de 1874 a una modesta sepultura en la iglesia de San Francisco de Madrid.

¡Voto a Dios! que me espanta esta pobreza,
I que el rubor me impide describilla;
Porque ¿a quién no suspende i maravilla
Esta ruindad insigne, esta bajeza?
¡Por Jesucristo vivo! que no hai pieza
Que valga medio ochavo i que es mancilla
Que alojados así tenga Castilla
Los hombres que labraron su grandeza!
"Apostaré que el ánima del muerto,
Viendo donde está el cuerpo, le han doblado
La gloria donde vive eternamente..."
Esto oyó no sé quién, i dijo: "Es cierto;
Mas ya vendrá el remedio del Estado,
I quien dijere lo contrario, miente!"
Yo lo escuché prudente,
I aun aguardé la enmienda decantada:
Hablóse, proyectóse... i... no hubo nada.

Es notable tambien un soneto de este jénero escrito por Lope de Vega [4].

La fábula de Iriarte, titulada *El burro del aceitero* es un soneto octosílabo con estrambote.

[4] Véase el *Manual de composicion literaria*, Seccion II, § VII.

18.—En otra parte hemos hablado de los versos sueltos, en los cuales no hai rimas sino accidentalmente i cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas. En este jénero de composiciones los versos son de diferentes metros, ordinariamente heptasílabos o endecasílabos.

Pero hai otra clase de composiciones que a primera vista se asemejan mucho a las anteriores, a pesar de ser diferentes. Son éstas las *silvas*, compuestas de yámbicos endecasílabos i heptasílabos, unos rimados i otros nó; bien que los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime. El poeta, sin embargo, no se sujeta a ninguna regla en el número i órden con que se suceden las diferentes especies de verso, ni en la distribucion de las rimas ni de las pausas mayores. La silva se diferencia de la cancion en que en esta última el poeta tiene libertad para estender o acortar sus estrofas; pero una vez compuesta la primera, debe mantener la misma estructura hasta el fin. La silva da mayor libertad i permite formar cada estrofa como mejor plazca al poeta.

La *Gatomaquia* de Lope de Vega i el *Canto a Junin* del poeta americano Olmedo ofrecen excelentes modelos de silvas.

19.—Vamos a dar a conocer ahora una estrofa castellana felizmente imitada de los poetas de la antigüedad clásica. Forman ésta los versos denominados *sáficos adónicos*, estrofa compuesta de tres versos endecasílabos i de uno pentasílabo. El ejemplo siguiente está tomado de don Estévan Manuel de Villégas:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Vénus,
Céfiro blando.

Estos versos están sujetos a ciertos preceptos indispensables para que tengan toda la armonía i la cadencia del verso latino, de que son una simple imitacion. Hé aquí estos requisitos:

1º Un acento sobre la primera sílaba, cosa que falta al tercer verso que dejamos copiado, i que lo hace por tanto, ménos armonioso.

2º Que las sílabas segunda, tercera, sesta, sétima i novena sean breves.

3º Que los dos hemistiquios terminen en diccion grave.

4º Que no haya sinalefa en la cesura, razon por la cual no es bueno el verso siguiente:

Cuando amanece | en la elevada cumbre.

Estos versos endecasílabos son denominados *sáficos*, por creerse que fueron usados por la célebre poetisa griega Safo.

Las cuatros reglas a que está sometida su estructura pueden refundirse en una sola, diciendo que los versos sáficos son simplemente los yámbicos endecasílabos que no admiten acentos antirítmicos, escepto el de la primera que ya ha pasado a ser rítmico; i que tampoco admiten la sinalefa en la cesura, debiendo los dos hemistiquios terminar en palabra grave.

El *adónico* es el pentasílabo que termina la estrofa. Es dactílico, i tiene precisamente dos acentos rítmicos en la primera i en la cuarta sílabas, como se ve en el ejemplo citado.

Estas estrofas no necesitan de la rima para ser armoniosas. Algunos poetas, sin embargo, las han hecho aconsonantadas, distribuyendo la rima de diversas maneras.

Como es fácil comprender, los requisitos exijidos para la formacion de los sáficos adónicos hace que estos versos sean rara vez irreprochables. Los mismos de Villégas, que se recomiendan siempre como un modelo, no carecen de defectos métricos. El poeta americano Heredia ha compuesto unos sáficos adónicos *A la hermosura*, cuya primera estrofa cumple con todos los requisitos; pero esta perfeccion desaparece en la mayor parte de las estrofas siguientes. Hé aquí la primera:

Dulce hermosura de los cielos hija,
Don que los dioses a la tierra hicieron,
Oye benigna de mi tierno labio
Cántico puro.

20.—Las estrofas analizadas hasta aquí son sólo las mas usadas en la lengua castellana. Los poetas, sin embargo, varian indefinidamente la construccion de sus estancias combinando las diferentes especies de verso, variando la distribucion de las rimas i colocando las pausas arbitrariamente. Seria largo i casi imposible clasificar todas las estrofas que existen en nuestra lengua.

Diremos algo, sin embargo, sobre el *dístico*, estrofa compuesta de sólo dos versos que entre los antiguos servia para consignar un principio de moral o recordar un hecho por medio de una inscripcion. En castellano no son comunes los dísticos propiamente dichos; pero no es difícil hallar en algunas estrofas dos versos desprendidos que encierran una sentencia completa. Ercilla ha dicho:

No necesita abuelos el valiente
Que defiende a su patria heroicamente.

Puede citarse como ejemplo de dístico el mote de las armas del descubridor del nuevo mundo:

A Castilla i a Leon
Nuevo mundo dió Colon.

21.—Hai en castellano, como en casi todas las lenguas modernas, otros artificios métricos de mal gusto en que lo único que se descubre es la paciencia del versificador. Pertenecen a este número los *ecos*, las *glosas*, *los acrósticos*, los versos de *rima forzada* i los *hispano-latinos*.

Los ecos son versos en los cuales se repiten en forma de eco la última palabra o las últimas sílabas del verso. Este eco puede estar distribuido de dos modos; o formando una especie de verso solo; o constituyendo las primeras sílabas

del siguiente; en cuyo caso se denomina tambien rima engarzada.

El poeta español Baltasar del Alcázar escribió, con el título de *Diálogo entre un galan i el eco*, una injeniosa composicion, de la cual tomamos las dos primeras estrofas:

Galan.—En este lugar me vide
Cuando de mi amor partí;
Quisiera saber de mí,
Si la suerte no lo impide.
Eco.— Pide.

Galan.—Temo novedad o trueco,
Que es fruto de una partida;
Mas ¿quién me dice que pida
Con un término tan seco?
Eco.— Eco.

López de Ubeda, al comenzar el tercer libro de su novela titulada *La Pícara Justina*, pone los siguientes ecos engarzados:

Pusieron en Justina sus hermanos
Manos, lengua i tras esto una demanda:
Manda el juez pague costas de escribanos.
Vanos jueces, esclama, apelo al almirante
Ante el cual llamaré a Jústez de Guevara
Vara de manteca i pecho de diamante.

Los versos parecidos a los de mas arriba que se encuentran en el capítulo XXVII del *Quijote* i en la *Ilustre fregona* de Cervántes, como los que forman las escenas VI i VII del II acto de la primera parte de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, no son propiamente ecos.

Las *glosas*, mui usadas en otro tiempo, consisten en amplificar el pensamiento i los versos de una composicion, colocando al pié de cada estrofa, i a la letra, el verso que se glosa. Las célebres coplas de Jorje Manrique a la muerte de su padre, han sido glosadas por cinco poetas diferentes. Ejemplo:

Recuerde el alma dormida,
Avive el seso i despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando.

GLOSA DE FRANCISCO GUZMAN

Recordad los que durmiendo
Vivis sin tener espías
Al morir:
Porque se van consumiendo
Poco a poco vuestros dias,
Está contínuo la muerte
Acechando.

Recuerde el alma dormida,
Avive el seso i despierte
Contemplando, etc., etc.

Los *acrósticos* son formados de tal manera que las letras iniciales o finales, i a veces unas i otras, forman palabras o sentencias completas. Son raros los libros viejos en que no se encuentran acrósticos en elojio del autor.

Como ejemplo de acrósticos copiamos en seguida los que un escritor español del siglo XVI, Jorje de Bustamante, puso al frente de la traduccion del historiador romano Justino, publicada en Ambéres en 1599. Tiene la particularidad de estar escritos en octavas de arte mayor en que se encuentra un sentido claro i conceptuoso, que no siempre se halla en los acrósticos, i a demas que la línea acróstica se debe leer de abajo para arriba:

"Si en cosa de historia mui ducho deseas,
O sabio lector, estar resoluto
I en mui poco tiempo sacar mucho fruto,
La obra presente te ruego que leas;
I cuando en coloquio con doctos te veas,
Sabrás con prudencia dar cuenta i razon
En todas las cosas de gobernacion,
De paces o guerra, si en esto te empleas.
Los hechos notables que en siglos pasados
An sucedido en todas naciones,
Reinos, ciudades con sus fundaciones,
Verás en sustancias por orden contados;
Tambien cómo i cuando los reinos i estados
A los principios los tiranizaron
Nino i su hijo, de quien heredaron
El nombre los otros, como ellos, malvados.
Trata del mundo, su varia mudanza,
Narra de cómo la ciega fortuna
Aquellos que sube a par de la luna,
Míseramente despues los alanza;
A otros sacados del carro i labranza,
Torna de nuevo i sube en la cumbre;
Subidos, haciendo, como es su costumbre,
Un sueño les toma su vana pujanza.
Benigno lector, pues eres prudente,
Estos avisos i ejemplos loables
Deprende i estudia, que son saludables,
En todos estados a todo viviente.
Goza de ver que goza la jente
Remota de ciencias i lengua latina
Obra en que puso tan grande doctrina
Iustino, en historias varon excelente."

Los acrósticos fueron conocidos por los antiguos. Algunas de las poesías hebraicas están dispuestas de tal manera que cada uno de sus versos comienza con una de las letras del alfabeto.

Los versos de *rima forzada* consisten en amoldar el pensamiento a un órden fijo de palabras que forman la rima de un soneto o de otra estrofa, i que han sido dadas de antemano. En el dia se usa todavía esta clase de versos, par-

ticularmente sonetos i décimas; pero se consideran sólo un mero entretenimiento o una obra de paciencia.

Algunos poetas han compuesto obras mas o ménos estensas en versos que pueden leerse indiferentemente en latin o castellano, conservando siempre el mismo sentido. Un jesuita peruano, el padre Rodrigo de Valdes, compuso así un poema sobre la fundacion de Lima, desprovisto de todo mérito literario.

El poema del padre Valdes comienza así:

Canto benéficas luces,
Heroycas sublimes causas,
Immortales altas glorias,
Divinas inmensas gracias.
De metrópoli tan regia,
Que ínclita colonia hispana
Tres orientales coronas
Ostenta occiduas thiaras.

Estos artificios i otros semejantes o mas engorrosos, que parece inútil señalar, no dan mérito ni realce de ningun jénero a las obras de la imajinacion denominadas poesías. Por el contrario, las dificultades i trabas que se impone el escritor son causa de esterilidad en los pensamientos i hasta de poca armonía en la versificacion.



SEGUNDA PARTE

COMPOSICIONES LITERARIAS

PRELIMINARES

1. Prioridad de los versos en la historia literaria.—2. Clasificacion de las obras en prosa.—3. Id. de las obras poéticas.

1.—En el oríjen de la literatura, todos los jéneros literarios estuvieron reducidos a uno solo, la poesía lírica. Al estudiar los tiempos primitivos de la historia de todos los pueblos, i observando ahora las tribus que permanecen estacionarias en ese estado primero que se denomina la infancia de las sociedades, se encuentra que los hombres dan al pensamiento ciertas formas rítmicas, para hacerlas gratas al oido i fáciles a la memoria, i que componen de esta manera los cantos de su hogar.

Esos cantos fueron en el principio la única manifestacion del pensamiento. La falta de escritura hizo indispensable la adopcion de este sistema para conservar en la memoria los hechos i las ideas que convenia recordar. Las hazañas de los héroes, los cataclismos de la naturaleza, los sentimientos i las afecciones por la divinidad, por la patria i la fa-

milia, los axiomas de la moral, fueron el objeto de los primeros cantos; de tal modo que ellos constituyeron toda la literatura de los tiempos primitivos. La historia, la moral, el dogma relijioso eran conservados en composiciones poéticas de limitada estension, destinadas al canto.

La invencion del alfabeto i el uso de la escritura cambiaron aquel estado de cosas. La prosa escrita fué conocida i cultivada felizmente. La poesía tomó mayor vuelo i desenvolvimiento; i en lugar de reducirse a pequeños cantos, se compusieron largos poemas narrativos, o se dieron a la poesía las formas mas variadas i complejas.

2.—En el órden del pensamiento, la prosa precede ciertamente a los versos; pero en la historia literaria aquella le cede su lugar de primacía. Sin embargo, no porque la prosa haya venido mas tarde, deja de tener un considerable dominio. Hai jéneros que le pertenecen casi esclusivamente: pero hai otros en que entra en participacion con aquellos en que se emplea el verso.

Los principales jéneros en que la prosa domina, pueden reducirse a tres. El hombre se propone convencer o persuadir de una cosa mediante el empleo de la palabra escrita o hablada; referir sucesos pasados o ficticios; o enseñar las nociones de las ciencias. En el primer caso cultiva la oratoria; en el segundo la historia, si narra sucesos verdaderos, o la novela si cuenta sucesos ficticios; i en el tercero la didáctica. De modo, pues, que todas las composiciones escritas en prosa pueden ser clasificadas como oratorias, narrativas i didácticas. Podria agregarse todavía el jénero epistolar, que comprende las cartas, especie de composicion que aunque de ordinario demasiado familiar, está sujeta tambien a las reglas literarias.

3.—La clasificacion de los jéneros poéticos puede establecerse de un modo análogo, i segun el papel que el poeta desempeña en la composicion de su obra. En efecto, o el poeta espresa en su nombre sus propias emociones, i entónces la poesía es personal o subjetiva, o reproduce directamente todas las circunstancias de la accion, i entónces la poesía es

impersonal u objetiva, o bien cuenta con emocion lo que sabe de la humanidad o de la naturaleza, i en este caso la poesía es mista. De aquí nacen los tres jéneros principales, el jénero lírico, el jénero dramático i el jénero épico, de los cuales nacen los jéneros secundarios análogos.

La primera clase comprende todas las variedades del jénero lírico, la elejía, i todas las pequeñas composiciones que espresan un sentimiento del alma o un rasgo del espíritu; la segunda admite el drama bajo todas sus formas; la tercera encierra todas las especies de epopeya, los poemas didácticos i descriptivos, el apólogo i el cuento.

Aun cuando estas divisiones, a pesar de su rigor esterior i de su elástica comprension, dejan sin clasificar muchas obras en que el capricho del poeta hace entrar una gran variedad de formas, es la mas completa que se conoce i es la que vamos a seguir en el estudio de la segunda parte de la literatura.



PRIMERA SECCION.

COMPOSICIONES EN PROSA

CAPÍTULO PRIMERO.

Composiciones oratorias

1. Definicion de las composiciones oratorias.—2. Clasificacion hecha por Aristóteles. -3. Sus inconvenientes; nueva clasificacion.—4. Distribucion de las reglas relativas a la oratoria.

1.—Se llaman *composiciones oratorias* los discursos pronunciados de viva voz ante una concurrencia mas o ménos numerosa. Muchas veces, esos discursos son escritos de antemano. Otras son improvisados por el orador en ciertas circunstancias en que no le ha sido posible prepararse anticipadamente. De todos modos, esos discursos son denominados composiciones oratorias; i la retórica da las reglas para disponer sus diversas partes de tal modo que produzcan en los oyentes la impresion que desea el orador.

Comunmente se confunde el sentido de estas dos palabras, oratoria i elocuencia. Sin embargo, la elocuencia se encuentra no sólo en los discursos destinados a ser pronun-

ciados de viva voz, sino en todos los escritos compuestos en prosa. La elocuencia se encuentra en la historia, como puede hallarse en las obras didácticas. Villemain ha dicho que la elocuencia es un dón i un arte. Como dón, es la capacidad de sentirse conmovido; como arte es la facultad de espresar sus ideas i sus sentimientos de modo que sirvan para comunicar la emocion. No hai, pues, elocuencia si el orador o el escritor no siente i no comunica la emocion. La fuerza del raciocinio, la artificiosa disposicion de las partes, la propiedad del lenguaje no caracterizan la elocuencia, porque todas estas cualidades pueden encontrarse reunidas sin producir aquélla.

2.—La oratoria, es decir, la elocuencia hablada, ha sido dividida por Aristóteles en tres jéneros diferentes: el demostrativo, que casi siempre se refiere al presente; el deliberativo, que se refiere al porvenir; i el judicial, que estudia el pasado.

En el jénero demostrativo se censura i se alaba; i a este jénero pertenecen las invectivas contra los vicios i aun contra las personas; i los panejíricos, los elojios, las oraciones fúnebres i los discursos académicos.

En el jénero deliberativo se aconseja o se disuade; se exhorta a los que deliberan a tomar tal o cual partido sobre la paz, sobre la guerra, sobre la administracion de los gobiernos o de los cuerpos que los componen i sobre puntos jenerales de lejislacion. En las repúblicas antiguas, en que las cuestiones civiles i políticas se trataban delante del pueblo reunido, los discursos del jénero deliberativo eran mui comunes. En los tiempos modernos son mucho mas raros, i casi están reducidos a los discursos pronunciados en las asambleas públicas.

En fin, en el judicial, se acusa i se defiende. Este jénero, que es propiamente el del foro, discute lo justo i lo injusto, i tiene por objeto todas las cuestiones de hecho o de derecho que se debaten ante los tribunales.

Tal es la division propuesta por Aristóteles hace mas de dos mil años, i que ha sido recibida por casi todos los re-

tóricos modernos. Se apoya no sólo en la naturaleza del pensamiento sino en la situacion particular del que escucha. En efecto, aquel a quien se dirije el discurso debe o deliberar, o juzgar, o simplemente escuchar; i entónces se ve que la deliberacion, como ya hemos dicho, se refiere al porvenir, el juicio al pasado, i la demostracion, ya sea hecha en un elojio o en una censura, se apoya ordinariamente en el estado presente de las cosas. Pocas divisiones tienen raices tan profundas, principios tan sólidos i caractéres tan distintivos.

3.—Sin embargo, debe notarse que estos tres jéneros no están de tal modo separados que no se reunan alguna vez. Sucede con frecuencia que esta reunion se opera insensiblemente en los discursos; i que uno de éstos pertenece a la vez a dos de los jéneros indicados por Aristóteles. Los elojios i los panejíricos pertenecen, segun la clasificacion anterior, al jénero demostrativo; pero con frecuencia son exhortaciones a la virtud, pasando de este modo al jénero deliberativo. Podríamos repetir los ejemplos para manifestar que la division hecha por Aristóteles, aunque profundamente verdadera, no deslinda perfectamente los diversos jéneros de la oratoria.

Hai otra division que se refiere al lugar en que habla el orador, i que distingue la elocuencia parlamentaria, jurídica, sagrada i académica, segun sea que el discurso ha sido pronunciado en la tribuna política, en un tribunal, en el púlpito o en la academia. Esta division no señala mas que un carácter esterior de la oratoria; pero a pesar de todo, ella sirve para distinguir perfectamente las diversas especies de discursos oratorios, aun cuando sólo sea por el objeto a que son destinados.

4.—Las reglas de la retórica relativas a los discursos hablados, tienen forzosamente que ajustarse a las necesidades de los diferentes jéneros; pero hai principios jenerales que los comprenden a todos ellos. De modo, pues, que los preceptos literarios que sirven para guiar al orador pueden ser de dos especies: primera, relativos a todas las composi-

ciones oratorias en jeneral; i segunda, referentes a ciertos jéneros especiales. En las pájinas siguientes nos proponemos establecer estos preceptos en el mismo órden que acabamos de indicar.

§ I.

PRECEPTOS JENERALES.

1. Invencion oratoria.—2. Pruebas i lugares oratorios.—3. Lugares oratorios interiores; definicion: enumeracion de partes; la similitud; los contrarios; las circunstancias.—4. Lugares oratorios esteriores.—5. Costumbres.—6. Pasiones; patético.—7. Disposicion.—8. Exordio.—9. Proposicion; narracion.—10. Confirmacion; órden de las pruebas.—11. Refutacion.—12. Peroracion.

1.—Cualquiera que sea el asunto de que trate, ya sea que su discurso haya sido compuesto de antemano, o que lo improvise en un momento dado, el orador tiene necesariamente que desempeñar tres funciones diversas: 1ª encontrar las cosas que debe decir; 2ª ponerlas en órden; 3ª espresarlas.

La invencion oratoria consiste en encontrar en un asunto dado los medios de alcanzar el objeto que el orador se propone. Como es fácil comprender, el orador, para conseguir su propósito, debe instruir, agradar i conmover, esto es, ilustrar el espíritu haciendo conocer la verdad, lisonjear la imajinacion hermoseando la verdad, i dominar el alma del auditorio haciendo sentir todo su peso i toda su fuerza. Para instruir, el orador hace uso de las pruebas; para agradar, debe estudiar las costumbres a las cuales debe conformar su discurso; para conmover, necesita excitar las pasiones.

Las pruebas, las costumbres i las pasiones son las tres partes esenciales de la invencion oratoria.

2.—Se llaman *pruebas* las razones destinadas a demostrar una verdad que se ha omitido. Todo el arte de probar con-

siste en sentar una proposicion verdadera i que sea recibida sin dificultad para demostrar la estrecha union que existe entre la proposicion que se discute i esa verdad incontestable.

El orador tiene como fuente de donde sacar sus pruebas ciertos puntos jenerales llamados *lugares oratorios*, que pueden servir para toda especie de discursos i en todas las materias que son del resorte de la oratoria. Los preceptistas dividen los lugares oratorios en dos especies jenerales, en interiores i esteriores, llamados tambien intrínsecos i estrínsecos. Los lugares interiores son los que se sacan del fondo mismo del asunto; los esteriores, sin ser absolutamente estraños al asunto, no tienen mas que una relacion indirecta, i dependen de circunstancias independientes del arte.

3.—Seria mui largo i tambien inútil el señalar todos los lugares oratorios interiores que los retóricos analizan mui detenidamente. Señalaremos la *definicion* i la *enumeracion de partes*, la *similitud* i los *contrarios*; las *causas* i los *efectos*, i en fin las *circunstancias*, que sirven al orador mui particularmente.

Parece innecesario esplicar lo que se entiende por definicion, por enumeracion i por similitud o por comparacion. Las tres son figuras de pensamiento que pueden servir al orador para probar una verdad, definiendo una cosa, enumerando las partes de que se compone o comparándola con otra. Se da el nombre de *contrarios* a un lugar oratorio que tiene grande analojía con la similitud. Es una especie de comparacion en que se hacen resaltar las diferencias en lugar de insistir sobre las semejanzas, para probar por medio de la oposicion de una idea falsa la verdad de la idea que se sostiene.

Las *causas* i los *efectos* no son mas que los antecedentes i las consecuencias; i, como es fácil comprender, este lugar oratorio debe entrar precisamente en toda composicion oratoria.

Se da el nombre de *circunstancias* a un lugar oratorio

mui comun que comprende todas las particularidades que preceden o acompañan una accion. Las circunstancias abrazan, pues, la accion misma, la persona que la ha ejecutado, el lugar i el tiempo en que ha sido ejecutada, los medios que ha empleado, los motivos que la han inducido i la manera como ha sido ejecutada.

4.—Los lugares oratorios esteriores son autoridades tomadas fuera del hecho que se discute, pero que sirven para comprobarlo o para caracterizarlo. Son éstos: la *lei*, los *títulos escritos*, los *testigos*, el *juramento* i la *forma* o *notoriedad*. Es inútil estenderse para manifestar la importancia que tiene en el discurso cada uno de éstos. El orador se aprovecha de ellos como de un comprobante seguro de la verdad que quiere sostener.

5.—Hemos dicho que para agradar al auditorio deben observarse las reglas que se llaman *costumbres*, espresion que en su sentido jeneral significa los diversos caractéres, los hábitos buenos o malos, las virtudes i los vicios de los hombres. Esta palabra tiene dos sentidos mui diversos en la poesía i en la oratoria. En la poesía no se trata del poeta sino de los personajes que aparecen en la obra. No se pide que estas costumbres sean virtuosas, porque basta que sean verdaderas, o mejor dicho, verosímiles, esto es, que correspondan a la idea que se quiere hacer formar del héroe de la obra.

En la oratoria, cuando se trata de las costumbres, se refiere particularmente a las del orador. El auditorio quiere ante todo que aquel sea hombre de bien, i que todo su discurso lleve el sello de su probidad. Se ha dicho con una amarga ironía que la palabra ha sido dada al hombre para disfrazar su pensamiento; pero la palabra empleada de esta manera, pierde todo su crédito; porque para que ella ejerza influencia sobre los espíritus, es menester que ante todo, el que escucha esté persuadido de la sinceridad i de la probidad del que habla.

Pero no basta esto sólo: el orador puede ser probo i sin embargo causar un profundo desagrado en el auditorio. Es

tan necesario que el orador sea modesto, i que dé una idea favorable de su prudencia, como que el auditorio esté persuadido de que no se le quiere engañar.

Pero las costumbres oratorias no se refieren únicamente al orador; en ellas tiene tambien que intervenir el auditorio. El orador debe tener conocimiento completo de las inclinaciones de los hombres a quienes se dirije, a fin de proporcionar su discurso a su intelijencia o a sus sentimientos, i de mover las pasiones que le son mas familiares. De aquí nace que el orador tiene que hacer un estudio mui detenido del corazon humano, para ajustar sus palabras al gusto i a las inclinaciones del auditorio. No se habla del mismo modo a los majistrados que a los militares, a los jóvenes que a los ancianos.

6.—Los preceptistas dan el nombre de *pasiones* a ciertos movimientos impetuosos del alma que la arrastran hácia un objeto o que la alejan de él. Estas pasiones son el efecto de las impresiones que el alma recibe; i su principio fundamental consiste en el amor o en el odio. El orador puede excitar la admiracion en favor del héroe cuyo elojio hace; el interes i aun el entusiasmo en favor de la causa política, judicial o moral que sostiene; la indignacion, el desprecio, el horror por aquello que combate. Puede hacer nacer en favor de sus clientes la benevolencia o la compasion; el desprecio o el odio por aquellos a quien ataca.

El empleo de las pasiones oratorias se llama *patético*. Así se dice que un pasaje oratorio es patético cuando conmueve vivamente los corazones, sobre todo, cuando provoca la ternura i cuando la ternura produce las lágrimas. Como es fácil comprender, el patético puede alcanzarse de varias maneras. El orador se deja arrastrar por el ardor i espresa la pasion por medio de sus palabras, o espone los hechos con artificioso detenimiento, i sin parecer conmovido, para presentar un cuadro que conmueva al auditorio. De aquí nace una diferencia entre patético directo o indirecto. Este último, que es el mas difícil de producir, es tambien el que mas impresion causa en el ánimo de los oyentes. De

cualquier modo que sea, el orador no debe insistir mucho sobre el patético, ni tratar de emplearlo en asuntos triviales i vulgares. En el primer caso, la repeticion de las emociones fatiga o sólo conduce a que sean ménos profundas: en el segundo, los esfuerzos del orador para alcanzar el patético, sólo despiertan el ridículo.

7.—La *disposicion* en el arte oratorio consiste en poner en órden todas las partes suministradas por la invencion, segun la naturaleza i el interes del asunto de que se trata. La fecundidad del injenio brilla en la invencion; la prudencia i el juicio en la disposicion.

No basta que el orador presente muchas razones o muchos hechos para probar una cosa: es necesario ademas que los presente en órden i de una manera calculada para producir el mayor efecto posible. Por corto i sencillo que sea un discurso, el orador tiene que comenzar por preparar el espíritu de sus oyentes a fin de inclinarlos a recibir favorablemente lo que va a comunicarles. En seguida, hace la narracion del hecho sobre que se discute, o sienta las ideas que se propone probar. Despues entra en la prueba, es decir, espone las razones que cree convenientes para confirmar las verdades que ha sentado. Por último, recapitula sus argumentos para darles mas vigor, empeñándose en producir en el auditorio emociones a propósito para conseguir el resultado que se propone. De aquí nace la division natural de todos los discursos en cuatro partes esencialmente diferentes: el *exordio*, la *proposicion*, la *confirmacion* i la *peroracion*. El arte del orador consiste en disponer convenientemente estas cuatro partes diferentes, distribuyendo en ellas los hechos, las ideas i las pruebas con que quiere influir en el ánimo del auditorio.

8.—El *exordio*, de una voz latina que significa principio, es la primera parte del discurso, i tiene por objeto preparar al auditorio a escuchar con atencion i benevolencia lo que se le va a decir. El orador debe presentarse a los oyentes con un aire de probidad i de modestia, porque si bien es cierto que estas cualidades deben reinar en todo el discurso,

es en su principio en donde deben manifestarse mas evidentemente. La modestia, que siempre realza el mérito de los talentos i de las virtudes, lleva en sí un carácter de candor que abre el camino a la persuasion. En el exordio, el orador trata de atraerse a sus oyentes o a sus jueces, i al efecto debe dar una idea ventajosa de la causa que defiende, i presentar con colores opuestos la causa de sus adversarios, cuidando, sin embargo, de no mostrar demasiada pasion.

Pero el exordio tiene una importancia de otro jénero. Debe llamar la atencion i despertar el interes de los oyentes. "El auditorio, dice Ciceron, encontrará facilidad i placer en seguiros si desde el principio le esplicais el jénero i la naturaleza del asunto de que se trata, si lo dividis, pero evitando las divisiones multiplicadas que cargan i embarazan la memoria." El exordio debe, pues, estar íntimamente ligado a la cuestion que se discute. Es vicioso cuando puede convenir a muchas causas, o cuando el adversario puede usarlo haciendo en él mui lijeras modificaciones. Se le llama banal o vulgar cuando el exordio adolece de este defecto; i estraño cuando no nace de la misma causa o cuando no conviene a ella.

El estilo del exordio escluye la afectacion i la énfasis, porque casi debe ser estraño a las riquezas de la elocuencia. "De todo lo que existe, dice Ciceron, no hai nada que al nacer se desarrolle por entero." En la oratoria, segun el célebre preceptista, debe observarse esta regla estudiada en la naturaleza. La elocuencia debe desarrollarse gradualmente en el discurso.

Segun estos principios, el exordio debe ser templado, i aun a veces conviene que sea insinuante, es decir, que tenga por objeto destruir una prevencion, combatir de antemano una opinion aceptada, o debilitar las razones de un adversario poderoso. Sin embargo, en algunas ocasiones, el orador, animado de una pasion violenta, entra en materia sin preparacion anterior i desplega todo su vigor desde el primer momento. Estos exordios vehementes son denominados *ex-abrupto* por los preceptistas; i entre ellos se citan her-

mosísimos ejemplos en la oratoria antigua i en la moderna. Es famoso sobre todo el exordio de esta especie de la primera *Catilinaria* de Ciceron: "¿Hasta cuando, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?".

9.—Al exordio sigue en el órden del discurso la *proposicion.* Es ésta el sumario claro i preciso del asunto de que se trata. En ella se esponen las ideas que el orador se propone demostrar o los hechos que quiere narrar para sacar de ellos las deducciones convenientes.

Como es fácil comprender, hai proposiciones simples i complejas. Las primeras no tienen mas que un solo objeto, como se puede ver en esta proposicion: "Fulano i yo litigamos acerca de la sucesion de Mevio, que ha muerto sin testar: se trata de saber cuál es el mas próximo pariente del difunto." Las proposiciones compuestas constan de muchas partes, como cuando se esponen los diferentes fundamentos de una accion que se intenta. Así, Demóstenes, acusando a Esquines de haber prevaricado en la embajada cerca de Filipo de Macedonia, encierra en la proposicion los diferentes puntos de acusacion, de no haber seguido las instrucciones que se le dieron, de haber diferido su vuelta a pesar de las órdenes de la República i de haberse dejado corromper por Filipo. Este jénero de proposiciones exije la division clara i metódica de todas sus partes, de donde ha nacido que muchos retóricos señalen esta division, que es hasta cierto punto accidental en el discurso i que sólo puede existir en algunos de ellos, como una parte principal. Se recomienda particularmente en la division que cada miembro señale precisamente un punto, a fin de que no se presente una misma idea bajo términos diferentes i haciendo de ella dos puntos de discusion; i ademas que el primer miembro de la division sea, si es posible, un grado para pasar al segundo, i así sucesivamente hasta llegar al último, como se ve en la division del discurso de Demóstenes, que acabamos de señalar.

Cuando el discurso versa sobre hechos, la proposicion está reducida casi esclusivamente a la narracion de esos he-

chos. Esta no es la parte ménos importante de la oratoria, ni la que exije ménos atencion, puesto que el hecho es la materia de la causa i el oríjen de la defensa.

El historiador i el orador narran los hechos; pero el primero, ocupado únicamente en buscar la verdad, no piensa mas que en esponer la cosa tal como es; miéntras que el orador, respetando la verdad, no olvida lo que interesa a su causa. No le es permitido ser infiel en su narracion, porque se perjudicaria a sí mismo, haciéndole perder toda su confianza i poniéndolo en peligro de ver descubierta la mentira; pero, sin destruir la sustancia del hecho, lo presenta bajo los colores favorables, insistiendo en las circunstancias que son ventajosas a la causa que se defiende. El grande arte de la narracion oratoria consiste, pues, en presentar en jérmen todos los medios que serán empleados en la confirmacion; esto es, en la prueba. El orador debe arreglar las circunstancias de su narracion de manera que conduzcan por sí mismas, i por medio de inducciones ventajosas, a la conclusion que quiere sostener.

El arte de presentar los hechos bajo un punto favorable, es sin duda la cualidad principal de la narracion oratoria; pero conviene ademas que esa narracion sea clara para que esté al alcance de todo el mundo, verosímil para que sea creida, corta para que no fatigue al auditorio, interesante para que los oyentes fijen su atencion en el asunto que se discute.

10.—Por *confirmacion* se entiende en el arte oratorio la parte del discurso en que se demuestra la verdad enunciada en la proposicion. Sucede con frecuencia que para llevar el convencimiento al ánimo del auditorio, el orador tiene que hacer algo mas que probar lo que dice; está tambien obligado a rebatir los argumentos del contendor para dejar bien establecida la verdad que ha sentado. Este trabajo se llama *refutacion*, la cual no es, como creen algunos preceptistas, una parte diferente de la confirmacion.

Esta parte, que tambien ha recibido el nombre de prueba, es sin duda la mas esencial del discurso. Toda la impor-

tancia i toda la fuerza del arte oratorio están contenidas en ella: lo demas no es mas que lo accesorio i no tiene valor sino por cuanto contribuye a dar vigor i realce a las pruebas.

Hemos hablado ya de los lugares oratorios o recursos jenerales que el orador emplea para probar las ideas que sirven de base a su discurso, i que tienen su cabida en la confirmacion. El orador debe buscar sus pruebas en la meditacion del asunto que se propone tratar. Cuando se ha estudiado bien la cuestion, cuando se ha examinado i previsto todo, las pruebas se presentan por sí mismas i la dificultad no está entónces en hallarlas sino en elejirlas, en disponerlas i en presentarlas con la mayor claridad posible.

Entre estas pruebas, hai algunas que deben ser empleadas; pero es necesario desechar las mas lijeras i las ménos concluyentes, "Cuando yo elijo mis pruebas, decia Ciceron, me ocupo ménos en contarlas que en pesarlas."

En efecto, ántes que presentar muchas razones, conviene escojer las mas poderosas, i dejar a un lado las que son frívolas i vulgares, o aquellas que no pueden ejercer una verdadera influencia sobre el ánimo de los oyentes. Hai ademas argumentos que harian caer al orador en contradiccion consigo mismo; i casi parece inútil advertir que esos deben ser eliminados del discurso.

Una vez elejidas, es necesario ordenarlas convenientemente. Algunos retóricos de la antigüedad recomiendan que se les dé colocacion gradual, esto es, comenzando por las mas débiles para terminar por las mas vigorosas; i cuidando que vayan creciendo unas en pos de otras. Otros, Ciceron era de este número, aconsejan que se principie por argumentos poderosos para apoderarse inmediatamente de los espíritus, i que se reserve para el fin lo que hai de mas decisivo, colocando en el medio las pruebas mediocres. Este órden es bueno en teoría; pero en la práctica, las cosas piden algunas veces otros arreglos. El orador, para distribuir bien sus pruebas, debe ante todo pesarlas, compararlas

las, distinguir las fuertes de las débiles, las que pueden comenzar a producir la conviccion con las que deben terminarla i llevarla hasta la evidencia.

El desarrollo que se debe dar a las pruebas no es tampoco arbitrario. El orador debe insistir sobre las mas fuertes i convincentes demostrándolas separadamente para que no se encuentren oscurecidas i confundidas con la multitud. Por el contrario, debe reunir cuidadosamente las mas débiles; encadenándolas entre sí, a fin de que se presten un socorro mútuo i que suplan la fuerza por el número. Hai argumentos que aisladamente no tienen ningun peso, pero que "unidos no dejan de dañar, dice Quintiliano, sino como el rayo que destroza lo que toca, a lo ménos como el granizo que hiere a golpes redoblados."

El desarrollo de las pruebas fuertes i sólidas, cuando se quiere hacer sentir todo el peso de ellas i sacar toda la ventaja posible, se llama *amplificacion oratoria*. Ciceron la define diciendo: "Es una manera de apoyar vigorosamente lo que se dice, i de llegar a la persuasion por la emocion de los espíritus." No consiste en la multitud de palabras sino en la gracia i en la fuerza con que ellas revisten el razonamiento. Su poder está en aumentar o en atenuar la idea de una cosa, i de hacer que la prueba sea así mas capaz de producir impresion. Es cierto que hai materias de discusion en que el órden, la claridad i la precision son los únicos adornos que convienen a la prueba: hai tambien asuntos patéticos que se debilitarian si se quisiera embellecerlos. Asuntos de esta naturaleza no necesitan propiamente de la amplificacion oratoria. De todos modos, la observacion enseña al orador mucho mas que todas las reglas.

No basta elejir i distribuir las pruebas dándoles una forma mas o ménos cuidada: es necesario tambien que se les dé enlace por medio de transiciones o de pensamientos que conduzcan naturalmente de una prueba a otra a fin de que se apoyen mutuamente i de que todas contribuyan a demostrar una misma verdad.

§ 11.—La *refutacion* consiste en destruir los argumentos

contrarios a los nuestros. En algunas ocasiones debe ocupar la primera parte de la confirmacion, sobre todo cuando se percibe que el adversario ha producido mucho efecto i que las pruebas serian mal recibidas si no se hubiese disipado la prevencion. El orador puede refutar destruyendo los principios sobre los cuales ha fundado sus pruebas el adversario, o demostrando que de buenos principios ha sacado falsas consecuencias. La lójica enseña particularmente la manera de conocer la verdad o el error de los raciocinios; la retórica se limita sólo a esplicar la forma esterna que el orador debe dar a la refutacion. Puede presentar las objeciones del adversario desde un punto de vista que parezcan frívolas o contradictorias, dividir las razones alegadas por la parte contraria para manifestar que sólo parecian fuertes por la reunion, i usar con finura la ironía.

12.—La *peroracion*, que es la última parte del discurso, tiene que desempeñar dos objetos diferentes. Debe acabar de convencer resumiendo las principales pruebas; i persuadir excitando en el alma las emociones inherentes al asunto que ha tratado el orador.

La recapitulacion es indispensable en las grandes cuestiones que por la estension i la diversidad de las materias discutidas sucesivamente, podrian dejar alguna confusion i algun embarazo en el espíritu. Esta parte pide entónces mucha precision i mucho discernimiento, para agrupar en pocas palabras i por medio de jiros variados, toda la sustancia de un largo discurso.

La otra parte, que se refiere a las costumbres i a las pasiones, era de grande uso entre los antiguos. "Reservad para la peroracion, dice Quintiliano, las emociones mas vivas del sentimiento. Entónces o nunca os es permitido dejar correr todas las fuentes de la elocuencia, desplegar todas las velas. En las obras oratorias sucede lo que en la trajedia; es en el desenlace donde es menester conmover al espectador." La elocuencia moderna es ménos vehemente; i un abogado no produciria grande efecto desgarrando la túnica de un guerrero para mostrar sus cicatrices, o hacien-

do intervenir una familia que está sumida en el llanto i la desesperacion. Los modernos buscan sobre todo el convencimiento por medio de la razon.

Sin embargo, en la elocuencia del púlpito, lo patético de la peroracion tiene un objeto que no conviene al jénero deliberativo, el de conmover al auditorio despertando la compasion por sí mismo, el error por sus propios vicios o el terror por los futuros peligros. El orador sagrado puede producir tambien el patético en nombre de la caridad.

Tales son las principales reglas referentes a la disposicion oratoria. Por lo que toca a la elocucion, es inútil decir algo despues de haber estudiado las lecciones sobre el estilo. El orador debe conformar el lenguaje de su discurso a la gravedad o importancia del asunto de que se trata, i al gusto i a la educacion del auditorio; pero en todo caso debe respetar los principios fundamentales del estilo.

§ II.

PRECEPTOS PARTICULARES.

A.—*Oratoria sagrada.*—1. Asuntos que comprende la oratoria sagrada.—2. Por qué no la conocieron los antiguos.—3. Cualidades del orador sagrado.—4. Dificultades de este jénero de oratoria.—5. Diversas clases de discursos: sermon; panejírico; oracion fúnebre; preceptos relativos a cada una de ellas.—B. *Oratoria deliberativa.*—6. Asuntos que comprende.—7. Preceptos a que está sujeta.—8. La oratoria deliberativa entre los antiguos i entre los modernos.—C. *Oratoria forense*.—9. Objeto de la oratoria forense.—10. Preceptos a que está sujeta.—11. Diferencia entre la oratoria forense de los antiguos i la de los modernos.—D. *Oratoria académica.*—12. Asuntos que comprende: elojios; discursos de aparato; discurso sobre ciencias.—E. *Oratoria militar.*—13. Asuntos comprendidos con este nombre.

A.—ORATORIA SAGRADA

1.—Constituyen la *oratoria sagrada* los sermones o discursos que se pronuncian en los templos para enseñar el

dogma de la relijion i la moral evanjélica. Aunque el objeto de estos discursos esté circunscrito a estos límites, la oratoria sagrada tiene formas mui variadas no sólo por los asuntos que trata sino por la intelijencia i la preparacion del auditorio.

2.—Los antiguos no conocieron la oratoria sagrada. El dogma de su relijion, es decir, la teogonía del politeismo, estaba consignada en las obras de los poetas, en Homero i en Hesíodo entre los griegos, en Ovidio entre los latinos. La moral, completamente independiente de la relijion, era enseñada por los filósofos; i los discursos de éstos formaban parte de la oratoria académica. La predicacion del cristianismo ha abierto a la intelijencia humana esta nueva fuente de elocuencia.

3.—Durante los primeros siglos del cristianismo, el sermon consistia en la esplicacion, ya sea del Evanjelio que acababa de leerse, o bien de alguna otra parte de la Escritura sagrada. Los predicadores proporcionaban su estilo a la intelijencia de sus oyentes. Los sermones de San Agustin son mui sencillos, porque este orador predicaba en una pequeña ciudad a los marineros, a los trabajadores i a los mercaderes. Al contrario, San Cipriano, San Ambrosio, San Leon, que predicaban en grandes ciudades, hablan con mas pompa i adorno. San Gregorio de Nazianza es sublime, i su estilo es trabajado. San Juan Crisóstomo (Crisóstomo quiere decir en griego boca de oro) era en su tiempo el modelo acabado de un predicador. En los tiempos modernos, han florecido grandes oradores sagrados en casi todos los pueblos cristianos; pero los franceses, i entre éstos Massillon i Bourdaloue, son los mas notables.

A las cualidades brillantes i sólidas del injenio, el orador debe unir un gran número de conocimientos sin los cuales no llenará jamas dignamente su ministerio. La teolojía le es indispensable para distinguir exactamente lo que es de fe i lo que sólo es de opinion. Las obras de los padres de la Iglesia, al paso que le suministran el conocimiento de las verdades que debe esplicar a las jentes, le presentan las au-

toridades en que debe apoyar su raciocinio. El estudio reflexivo de los libros sagrados dará a su estilo nobleza i elevacion.

4.—El orador sagrado tiene grandes ventajas. El auditorio es compuesto en su mayor parte de hombres fervientes i de mujeres piadosas, que ven en el predicador no un hombre sino un ministro de Dios, i que se dejan arrastrar por todas sus impresiones. El orador no discute sino que enseña: puede rebatir argumentos estraños; pero la refutacion, léjos de ser improvisada, como sucede en los otros jéneros de oratoria, es ordinariamente el fruto de un estudio prolijo. En cambio, el orador sagrado tiene que hablar de asuntos jeneralmente conocidos, i que han sido tratados en infinitas ocasiones. Necesita, pues, un gran trabajo para dar a su discurso cierto aire de orijinalidad. La misma condicion del auditorio pasa a ser inconveniente, puesto que el orador tiene que adaptar sus palabras a la intelijencia de los que lo oyen, conservando siempre la gravedad i la elevacion que deben caracterizar la oratoria sagrada: por esto se exije que el predicador posea un conocimiento profundo del corazon humano, para llevar el convencimiento al espíritu i a la intelijencia de sus oyentes.

5.—Hemos dicho que la oratoria sagrada está sujeta a ciertas divisiones. El orador se propone esplicar los dogmas i la moral de la relijion o hace el elojio de una o muchas personas, cuyas virtudes presenta como modelos a sus oyentes. En el primer caso ha compuesto un *sermon*. En el segundo un *panejírico* o una *oracion fúnebre*, dos jéneros de composicion mui semejantes en su objeto.

En el *sermon*, el orador esplica todas las verdades especulativas que debemos creer i todas las verdades prácticas que deben dirijir nuestra conducta. Debe al mismo tiempo combatir los errores opuestos i desarraigar los vicios contrarios a las virtudes cristianas. Segun San Agustin, la predicacion tiene tres fines: que la verdad sea conocida, que sea escuchada con placer, i que llegue hasta nuestros corazones. Estos tres principios envuelven todas las reglas de

la oratoria sagrada. Es preciso que el sermon sea claro para que esté al alcance de todos los oyentes; que sus formas sean cuidadas, que la diccion sea correcta i que su estilo esté enriquecido con los adornos convenientes o con una graciosa sencillez para que sea recibido con agrado; i por último que la verdad sea espresada con uncion, es decir, que el orador sepa producir el patético para que penetre la emocion en nuestros corazones junto con el convencimiento en nuestra razon.

El *panejírico* en jeneral, es un discurso en alabanza de una persona ilustre cuya raras virtudes i cuyas buenas acciones se preconizan. Los griegos daban este nombre a todo discurso pronunciado delante de una numerosa concurrencia; pero habiendo Isócrates hecho el elojio de Aténas en un hermoso discurso, que hasta ahora es conocido con el nombre de *panejírico*, se aplicó éste a los elojios oratorios. Pero el panejírico cristiano tiene un carácter diferente, está consagrado únicamente a la alabanza de los santos. El orador se propone trazar el cuadro jeneral de la vida del personaje que le sirve de tema, i el elojio de sus virtudes, e inducirnos a imitarlas.

"El defecto mas frecuente de esta especie de discursos, dice el abate Maury en su notable *Ensayo sobre la elocuencia del púlpito*, es ese colorido vago, ese tono de declamacion, esa énfasis trivial, esa profusion de epítetos i de superlativos, en fin, esa redundancia de lugares comunes que no podrian adaptarse jamas a un elojio individual, i que en consecuencia no sirven para trazar el verdadero carácter del hombre que se quiere elojiar. La mayor parte de los panejíricos, distintos unos de otros sólo por el título, convienen igualmente a todos los santos del mismo estado, i no hacen conocer individualmente a ninguno. Otro defecto comun en el mismo jénero es esa exajeracion ridícula que lo debilita todo por exajerarlo todo." El panejírico, sin dejar de ser elojio, debe trazar con toda la exactitud posible el retrato del personaje de que se trata. La literatura francesa ofrece los mejores modelos de esta clase.

En la *oracion fúnebre*, el orador alaba a los muertos que se han ilustrado por su nacimiento, su rango, sus virtudes i su jenio. Se diferencia del panejírico en que la oracion fúnebre se pronuncia en medio de las exequias de un personaje, i poco despues de su muerte. En este sentido, la oracion fúnebre no pertenece a la oratoria sagrada, porque este jénero parece comprender sólo los discursos mortuorios, tales como los comprendian los antiguos, i que ahora se pronuncian sobre la tumba de los personajes notables. En el Ejipto eran necesarios los discursos de esta especie cuando se juzgaba solemnemente a los muertos. Los griegos nos han dejado grandes modelos de composiciones de esta naturaleza, tales como el magnífico elojio que Tucídides pone en boca de Perícles, en las exequias hechas a los ciudadanos muertos en la guerra de Samos. En Roma, estos discursos no fueron raros. Polibio refiere que el cónsul Valerio Publícola hizo en los primeros dias de la república la oracion fúnebre de su colega Junio Bruto, muerto en defensa de las nuevas instituciones.

Pero estos elojios puramente humanos, es propiamente lo que en nuestro tiempo se llama oracion fúnebre. Los discursos de esta última clase participan de la historia por la esposicion de los hechos; de la política por la apreciacion de los acontecimientos; de la moral por la pintura de los caractéres i por las lecciones que se dan a los vivos; i de la relijion, en fin, porque en su nombre se proclaman la dignidad del hombre i la nada de las cosas humanas. Ya sea que se trate de un individuo aislado, o de un grupo de individuos, como serian, por ejemplo, los muertos en una batalla, el orador tiene que recordar o que referir hechos realzándolos con todo el lujo de la elocuencia. Haciendo el elojio de un rei, de un hombre de estado, de un sabio, de un jeneral, el orador tiene que bosquejar a grandes rasgos la vida de ese personaje, señalando sus virtudes, i sacando de ellas una leccion para sus oyentes. Se ha hecho a la oracion fúnebre el reproche de no ser rigorosamente conforme a la verdad, i de elojiar cosas e individuos que no merecen el

elojio o que lo merecen sólo en cierto grado. En efecto, no es raro hallar discursos de esta clase sobre individuos que a la luz de la historia merecen mas la censura que el elojio. Se debe exijir del orador que no alabe lo que no es digno de alabanza, que no escuse jamas el vicio, i que tome en su asunto todo lo que se refiere a la idea del deber i de la virtud. Si no está obligado a decir toda la verdad, como debe hacerlo el historiador, no puede tampoco falsearla.

Este jénero de discursos, a diferencia del panejírico, que es casi siempre sencillo en el tono, es entre los modernos lo que hai de mas elevado en la elocuencia. Pide mucha elevacion en el jenio; i en la espresion una majestuosa grandeza que se acerca mucho a la poesía. Todo en ella debe estar lleno de fuerza i de dignidad. La oracion fúnebre no soporta nada de comun ni nada de mediocre. La elocuencia debe desplegar en ella toda su magnificencia, toda su pompa i todas sus riquezas. Pero es menester guardarse de mostrar estos adornos con profusion i sin eleccion, de descuidar el plan i la marcha del discurso, el órden i el encadenamiento de las ideas, la conveniencia i la claridad del estilo. Si se exije que la imajinacion del orador sea viva, brillante i florida, se exije tambien que sea prudente i dirijida por el buen gusto.

Las reglas que los preceptistas dan para la composicion de la oracion fúnebre son sumamente latas, porque el jenio del orador puede seguir diferentes caminos en la composicion de su obra, si bien no le es permitido apartarse de los principios fundamentales que hemos sentado mas arriba. En este ramo, como en todos los otros de la literatura, el estudio de los grandes maestros enseña mucho mas que todos los preceptos.

La literatura francesa es, sin disputa, la que ha producido las oraciones fúnebres mas acabadas i majestuosas que se conocen. Ningun orador puede disputar a Bossuet el primer puesto en este jénero de oratoria. Flechier, que es inferior sólo a Bossuet, ha compuesto una obra maestra haciendo el elojio fúnebre de Turena.

B.—ORATORIA DELIBERATIVA

6.—La *oratoria deliberativa*, llamada tambien *política* o *parlamentaria*, comprende todos los discursos por medio de los cuales se discute lo que debe hacerse. Su teatro es toda junta en que se congregue cierto número de hombres para deliberar. Pertenecen a ella en primer lugar las discusiones en que los hombres encargados de alguna parte del gobierno están obligados a hablar sobre estos asuntos. Pero su campo es mucho mas estenso todavía. Las municipalidades, los consejos administrativos, las sociedades particulares, dan lugar a deliberaciones ménos elevadas sin duda, pero que exijen de parte del orador conocimientos precisos i una esposicion mui neta de lo que sabe. La oratoria deliberativa tiene su asiento en todos los lugares en que los negocios se deciden despues de un debate, i para cuya decision es menester influir por medio de la palabra i del raciocinio.

7.—El objeto de la oratoria deliberativa debe ser siempre la persuasion. El mayor error en que puede incurrir el orador es el de creer que, porque los discursos en las juntas populares admiten mas que otros el estilo declamatorio, no tienen necesidad de apoyarse en razonamientos sólidos. Se exije por esto como primera condicion de un buen discurso que el orador tenga un conocimiento profundo del asunto que va a tratar. Debe ademas estar persuadido de la verdad i de la justicia de su causa para ejercer persuasion en el ánimo de sus oyentes, porque lo que hace fuerza i convence es la injenuidad de las palabras que salen de lo íntimo del corazon.

Los debates en las juntas populares raras veces dan lugar al orador a que de antemano se prepare con cuidado, como lo permite siempre el púlpito i con frecuencia el foro; pero esto no impide que el orador estudie detenidamente la cuestion que se debate, i que aun apunte de antemano aquellos pensamientos principales que han de servir de base a su discurso i en los cuales ha de fundar su argumento. Es cier-

to que en algunas ocasiones el discurso deliberativo puede ser preparado de antemano, como cuando se abre el debate; pero la práctica enseña al orador a distribuir las partes de su discurso aun en medio de una acalorada discusion. Es preciso que la esposicion sea clara para que sea comprendida fácilmente, que la prueba sea presentada con arte para que produzca efecto en los oyentes, i que el orador calcule sus palabras i sus pensamientos a la intelijencia i a las costumbres del auditorio. Debe guardarse bien de finjir un calor que no siente, porque por acabado que sea este disfraz, siempre se descubre algo de él, i al fin acaba por despertar el ridículo. Aunque el calor sea sentido i no finjido, el orador debe cuidar de que su impetuosidad no lo lleve demasiado léjos, porque si pierde el dominio de sí mismo, pronto perderá el de su auditorio.

No es posible fijar reglas al estilo de la oratoria deliberativa. Depende éste de la importancia del asunto que se discute; pero en todo caso debe ser claro i natural. Las figuras que se deslicen en el discurso deben desprenderse fácilmente, guardándose bien de revelar que son el fruto del estudio i de la meditacion.

8.—La oratoria deliberativa fué conocida i practicada por los antiguos con un brillo i con una intelijencia que no han alcanzado a eclipsar los oradores modernos. Demóstenes entre los griegos i Ciceron entre los romanos, nos han dejado muchos modelos admirables. Los historiadores griegos i latinos nos dan en sus obras numerosos ejemplos de oratoria deliberativa, intercalando discursos elocuentísimos que ponen en boca de los personajes i que talvez nunca fueron pronunciados. Tucídides i Tito Livio contienen a este respecto los modelos mas acabados.

Entre los modernos, la oratoria deliberativa nació con el réjimen parlamentario. La Inglaterra produjo en el siglo pasado los oradores mas notables que recuerdan sus anales, distinguidos sobre todo por el vigor de su argumentacion i por la fuerza de su elocuencia. Los dos Pitt, Burke, Sheridan i Fox ocupan entre ellos el primer lugar. En Francia la re-

volucion de 1789 produjo una falanje de grandes oradores a cuya cabeza se debe colocar a Mirabeau, el Demóstenes de los tiempos modernos, cuyos discursos no se pueden leer ahora mismo sin sentir una emocion violenta que nos apasiona i nos trasporta al seno de las borrascosas asambleas en que fueron pronunciados.

C.—ORATORIA FORENSE

9.—Defender por el talento de la palabra los bienes, el honor i hasta la vida de los ciudadanos contra la mala fe, la impostura i la calumnia; sustraer al hombre débil, indijente, virtuoso, de la opresion o de la rapacidad del hombre injusto, rico i poderoso, tal es la noble mision del abogado, o mas exactamente, tal es su mision considerada bajo su mas hermoso aspecto; porque, puesto que en todos los procesos hai abogados que defienden el uno contra el otro, es necesario que si la causa del primero es tal como se pinta aquí, la del segundo no sea tan hermosa.

10.—De todos modos, i admitiendo que el orador forense esté siempre persuadido de la justicia de su cliente, debe unir a la sagacidad i a la elevacion de su talento un conocimiento sólido de la jurisprudencia. En ella encontrará los lugares oratorios esteriores que le son indispensables en la defensa de cualquier asunto. El abogado debe tambien poseer buen gusto literario, porque aunque la oratoria forense, tal como se comprende en nuestros dias, debe dirijirse a la razon ántes que al sentimiento, no por eso deben escluirse los adornos del estilo, la precision de las ideas i la elegancia en el lenguaje.

Los discursos que constituyen la oratoria forense pueden ser de varias especies, informes, memorias o simples alegatos. Cuando despues de cerrado un debate jurídico, uno de los jueces, dirijiéndose a sus colegas, resume los hechos i los argumentos sentados por los litigantes, pronuncia un discurso forense, de mui diverso carácter de los que han pronunciado los abogados.

En los alegatos, que son los discursos mas frecuentes en el foro, se demanda o se defiende. El abogado que demanda sienta desde luego la cuestion o establece el hecho segun la naturaleza de la causa: espone en seguida sus pruebas, las desenvuelve i acaba por manifestar las conclusiones en que especifica el objeto de la demanda. El abogado que defiende sigue la misma marcha pero con una intencion contraria. Comienza por cuestionar el derecho o por negar el hecho, ya sea en parte, ya totalmente; refuta en seguida los argumentos de su adversario, hace valer los suyos, i concluye en fin contrariando las pretensiones de la parte adversa.

El exordio es inútil en los alegatos ordinarios, puesto que los jueces saben mas o ménos de lo que se trata. Sin embargo, en las grandes causas puede ser bueno el separarse de esta regla; i entónces, la precision i la brevedad deben constituir el principal mérito del exordio que se pone a un discurso. Es menester sobre todo precaverse de poner algo que no se refiera precisamente al asunto de que se trata.

Sólo en jeneral se puede decir algo sobre la narracion, la confirmacion i la refutacion. Recomendar la rapidez en la primera, el vigor en la segunda, la exactitud i la vivacidad en la tercera, el buen órden i la claridad en todas ellas, es sólo enunciar las cualidades que deben tener los discursos forenses; pero esto no es dar las reglas para conseguir este resultado.

En cuanto a la peroracion, es evidente que no se puede pensar en excitar las pasiones sino en las causas esencialmente conmovedoras. Se reirian con razon del abogado que quisiera enternecer a sus jueces i que vertiese abundantes lágrimas a propósito de una pared divisoria o de la contravencion de un bando de policía. En este último caso, la peroracion se reduce casi siempre a una recapitulacion, esto es, a un resúmen rápido de las razones mas fuertes que se han dado.

El estilo debe tambien ser proporcionado a la naturaleza de la causa. Los pequeños negocios deben ser tratados en un estilo simple, los grandes en estilo elevado, los medianos

en estilo templado. Hai causas que sólo exijen órden i claridad; hai otras que requieren vehemencia i grandes movimientos; el gusto es lo que dirije en este punto al abogado. Pero, cualquiera que sea la naturaleza de la causa, éste debe siempre contraerse mas a las cosas que a las palabras, mas a la eleccion i solidez de las pruebas que a la frívola combinacion de figuras fascinadoras que no hablan ni al corazon ni a la razon.

11.—La oratoria forense fué cultivada con grande acierto i brillo en los tiempos antiguos. De los discursos de Ciceron que han llegado hasta nosotros, los mejores talvez pertenecen al jénero judicial. Pero hai que hacer una observacion capital al hablar de la oratoria forense de los antiguos. En Grecia i en Roma los jueces civiles i criminales fueron ordinariamente mas numerosos que entre nosotros, llegando a constituir una especie de junta popular. El célebre tribunal del Areópago, en Aténas, se componia de cincuenta jueces a lo ménos. No se sabe qué tribunal condenó a Sócrates; pero se sabe que votaron contra él doscientos ochenta jueces. En Roma sucedia una cosa semejante: los pretores nombraban ciertos auxiliares que denominaban jueces escojidos, para juzgar en las causas importantes. En la célebre causa de Milon, Ciceron pronunció su alegato delante de cincuenta i un jueces. Esta es la causa de la diferencia que se nota entre la oratoria forense antigua i la moderna. Los griegos i los romanos, sin descuidar las razones destinadas a producir efecto en la intelijencia de los jueces, daban un cuidado particular a las emociones, que trataban de despertar por varios caminos, empleando a veces el tono declamatorio i sentimental, presentando en otras a los jueces espectáculos que pudieran impresionarlos. Estos golpes teatrales no entran en los discursos de la oratoria moderna. Aun cuando ésta haya producido grandes maestros en el arte de persuadir, ellos han usado con mucha parsimonia de los espedientes que con tanta frecuencia empleaban los antiguos.

D.—ORATORIA ACADÉMICA

12.—Se designa en jeneral con el nombre de *oratoria académica* dos o tres especies de obras esencialmente diferentes, i que sólo tienen de comun el carácter de la persona que las ha compuesto i el lugar en que son pronunciadas..

Pertenecen a este jénero: 1º los elojios académicos o literarios; 2º los discursos de aparato que se pronuncian en las academias en ciertas circunstancias solemnes; i 3º los discursos sobre ciencias i letras con que el orador se propone difundir conocimientos en el auditorio.

La primera especie de discursos académicos presenta notables semejanzas con la biografía, i hasta con la oracion fúnebre. En los cuerpos científicos es costumbre que la persona que despues de la muerte de uno de los miembros entra a reemplazarlo, pronuncie en el momento de su incorporacion el elojio del finado. En otras corporaciones, el secretario de ellas tiene el deber de hacer el elojio de los miembros que han fallecido. Hai academias, en fin, que proponen periódicamente ciertos temas para abrir certámenes literarios en que obtiene el premio el autor de la mejor memoria, con frecuencia ésta es el elojio de algun eminente literato.

Esos diferentes elojios están sometidos a las mismas reglas. Deben contener una rápida reseña de la vida del personaje, insistiendo particularmente en la historia de sus estudios i de sus trabajos intelectuales, para hacer resaltar su carácter literario o científico, que es lo que importa conocer. Este jénero de trabajos, creados en Francia en el siglo XVII, ha sido cultivado con un gran talento i con una gracia i una riqueza de estilo verdaderamente fascinadoras. Por mucho tiempo, los elojios fueron escritos siempre en lenguaje elevado i sonoro: últimamente se ha reconócido que la elegante sencillez se presta mejor todavía para dar a conocer todos los matices i detalles del carácter i del injenio de los escritores.

Los discursos de aparato pertenecen al jénero demos-

trativo. Es frecuente que en una festividad solemne i sobre todo en las festividades de los establecimientos científicos i de educacion, se encargue a una persona caracterizada que pronuncie un discurso alusivo a las circunstancias. El orador se limita de ordinario a recomendar a sus oyentes el amor por el estudio o el cultivo de la virtud. Se recomienda en ellos la brevedad i la elegancia de las formas.

La tercera especie de discurso académico son los mas frecuentes. Desde la antigüedad clásica, los filósofos i los retóricos usaron de esta especie de oratoria en la enseñanza de los numerosos discípulos que se reunian en las escuelas. La falta de libros o la difícil circulacion de éstos en las épocas anteriores a la invencion de la imprenta, hacian indispensables esas lecciones orales que se destinaban a la instruccion de la juventud. Así enseñaron sus doctrinas Pitágoras, Sócrates, Aristóteles i Platon; aunque ámbos escribieron muchas i mui interesantes obras, no contribuyeron ménos a la difusion de las luces con sus escritos que con las lecciones que dieron el primero en el Liceo i el segundo en la Academia.

No es posible dar reglas mui precisas para la composicion de este jénero de discursos. Su fondo puede variar segun las condiciones de edad e ilustracion de los oyentes, i su forma debe encaminarse a satisfacer este mismo objeto.

De todos modos, debe recomendarse como condicion principal el buen método i la claridad, porque si bien estas dotes son necesarias en todo escrito o discurso, son indispensables cuando se trata de enseñar comunicando los conocimientos de viva voz.

E.—ORATORIA MILITAR

13.—Algunos preceptistas hablan tambien de una oratoria militar. Clasifican en ella los discursos i proclamas que pronuncian los jefes militares para envalentonar a los soldados i conducirlos al combate o someterlos a la obediencia. Como es fácil comprender, este jénero de arengas

no puede estar sujeto al órden jeneral de todos los otros discursos, porque en ella no hai prueba, ni refutacion, ni tampoco es necesario el exordio. Puede decirse que estos discursos están reducidos a una simple peroracion.

Los historiadores de la antigüedad ponen en boca de los jenerales las mas elocuentes arengas que es posible imajinar; pero ¿se pronunciaron alguna vez, o son invenciones del historiador? Esto último es lo mas probable; mas no por esto debe considerarse como destituido de méritos los discursos que contienen las obras de Tucídides, de Tito Livio i de Quinto Curcio.

En los tiempos modernos la oratoria militar está reducida a la órden del dia. El jeneral, al dar sus órdenes de servicio, agrega algunas palabras llenas de animacion i destinadas a inflamar el ánimo del soldado. Son modelo de este jénero las órdenes de Washington i de Nelson por la séria i grave sobriedad de su estilo; i las de Napoleon i de Bolívar por la enerjía de sus palabras i por el brillo de sus imájenes.



CAPÍTULO II.

Historia.

1. Definicion i etimolojía de la palabra historia.—2. Historia primitiva.—3. Historiadores griegos. —4. Historiadores romanos.—5. Cualidades comunes a todos los historiadores antiguos.—6 La historia en la edad media.—7. Historiadores del renacimiento.—8. Revolucion consumada en el siglo XVIII.—9. Diversos sistemas empleados para escribir la historia.—10. Diferencias esenciales entre los historiadores antiguos i los modernos.—11. Estudios de los hechos.—12. Eleccion de los hechos.—13. Orden que debe dárseles en la narracion.—14. Estilo de la historia.—15. Elementos secundarios o lugares históricos.—16. Máximas.—17. Retratos i paralelos.—18. Arengas.—19. Descripciones.—20. Digresiones.—21. Clasificaciones de las obras históricas; historia sagrada; sus diversas especies.—22. Historia civil; sus diversas especies.—23. Historia literaria sus diversas especies.—24. Biografías i memorias.

1.—La *historia* es la narracion de los sucesos pasados hecha para la enseñanza del siglo presente i de los venideros. Ciceron la llamaba el testigo de los tiempos, la luz de la verdad, la escuela de la vida, el mensajero de la antigüedad. La palabra historia se deriva de una voz griega, que quiere decir sabio, pero no sabio por la variedad de los conocimientos, sino por el resultado de la esperiencia. Esa etimolojía i esas definiciones esplican la importancia de la historia; pero en lugar de ser sólo la escuela de la vida, se le

debe considerar como la leccion eterna de los pueblos i de los gobiernos. Nos da a conocer los tiempos pasados, no sólo refiriendo los sucesos ocurridos, sino representándonos el espíritu i la vida normal de cada siglo, para deducir de ella las lecciones que interesan a la humanidad.

2.—El arte histórico, ha tenido i ha debido tener sus fases, determinadas por las fases de la civilizacion. La historia ha sido lo que ha sido el jénero humano; es decir, ha modificado sus formas i sus doctrinas segun el grado de civilizacion de cada época, i ha reflejado en sus pájinas esa civilizacion.

Las tinieblas de las primeras edades han permanecido casi impenetrables a todas las investigaciones de la perseverancia moderna. La historia primitiva fué puramente tradicional, es decir, los hombres conservaron en la memoria el recuerdo de los sucesos humanos i de las catástrofes de la naturaleza, envuelto en fábulas monstruosas, creidas muchas veces como la espresion de la verdad, aceptadas otras como simples símbolos. Estas tradiciones tienen siempre por base la intervencion de la divinidad en los negocios humanos.

La edad siguiente es heroica i poética. En ella, los acontecimientos son la obra de los hombres, porque ha cesado la creencia en el gobierno directo i esclusivo de la divinidad. La poesía, i particularmente la poesía épica, constituye la historia de esta éra. Aparte del interes heroico que esta época tiene para la poesía, la falta de un sistema de escritura hizo indispensable el empleo de las formas armoniosas del verso para grabar en la memoria de los hombres el recuerdo de los tiempos pasados. Los poemas de Homero son, desde este punto de vista, verdaderas historias, i las únicas que nos hayan quedado de la edad heroica de la Grecia.

3.—Desde que los hombres inventaron una escritura regular, la prosa, que desde entónces pudo ser conservada, se apoderó de la historia i la despojó de todo lo que tenia de simbólico i de sobrehumano. Conservó, sin embargo, increíbles maravillas, pero colocadas en el terreno de la humani-

dad, i consignadas en las historias, ya fuese porque el historiador las creia, ya porque quisiese conservarlas como la tradicion popular. Los primeros escritores que concibieron la historia en esta forma nos son completamente desconocidos. Heródoto, que floreció en el siglo V ántes de la éra cristiana, es considerado el padre de la historia. La obra de Heródoto es una transicion entre el poema i la historia; poética i hasta cierto punto maravillosa como aquél, es sin embargo razonable, juiciosa i prolija como ésta.

Despues de Heródoto, la historia aparece definitivamente formada. Tucídides, contemporáneo de la guerra del Peloponeso, escribió la historia de la guerra con toda penetracion de un grande hombre de Estado, con tanto espíritu de verdad i de rectitud i con tanta elevacion de pensamiento, que desde muchos aspectos su obra es hasta ahora un modelo inimitable para los historiadores modernos. Despues de Tucídides, la Grecia conoció grandes historiadores; entre otros Jenofonte, notable por la sinceridad i el arte de dar interes a los sucesos; i Polibio, jenio razonador i recto, que juzga con el mismo tino los sucesos políticos i las empresas militares; pero el arte histórico habia alcanzado en manos de Tucídides su mas alto grado de esplendor en el siglo IV ántes de nuestra éra.

4.—En Roma, la historia siguió sin duda una marcha semejante; pero no han llegado hasta nosotros las primeras muestras de la literatura histórico-latina. César i Salustio son escritores formados en el estudio de los griegos, i redujeron sus trabajos, nó a escribir la historia completa del pueblo romano, sino ciertos sucesos particulares. Tito Livio, contemporáneo de Augusto, es el primer historiador jeneral de Roma cuya obra haya llegado, aunque incompleta, hasta nosotros. Ese magnífico repertorio de noticias que contenia todos los anales del pueblo romano, revela las modificaciones i los progresos de la historia entre los latinos. Sencilla i poética en el principio, maravillosa mas tarde, i grave i razonada al fin, la obra de Tito Livio re-

fleja así las diversas fases porque habia pasado aquel gran pueblo.

La historia entre los romanos fué cultivada por otros grandes escritores, pero se apartó poco del sendero trazado por los griegos. Sólo Tácito, historiador de los emperadores, moralista tan severo como escritor vigoroso, dió a la historia un carácter nuevo, convirtiéndola en una obra de reparacion, en el castigo de los grandes crímenes i en el premio de las grandes virtudes.

5.—Todos los historiadores de la antigüedad tuvieron muchas cualidades comunes. Daban a conocer el carácter de los personajes no sólo por la narracion de sus hechos, sino por medio de ciertas disertaciones en que esponian con mucho cuidado sus cualidades i sus defectos, i a las cuales daban el nombre de retratos. Hacian hablar a los personajes poniendo en su boca discursos mas o ménos elegantes i animados, pero jeneralmente inventados por el historiador. Distribuian los sucesos con mucho artificio, agrupando gran cantidad de hechos, presentándonos a la vez el cuadro de la historia civil, política i militar, i haciéndonos conocer el movimiento de las ideas, de las instituciones i hasta de la industria de los pueblos antiguos. En sus manos, la historia era casi tan noticiosa i tan interesante como ha llegado a ser entre los modernos mediante las numerosas divisiones i subdivisiones que se han introducido.

6.—En la edad media la historia siguió un rumbo semejante al que la habia desarrollado en la antigüedad. Fué poética i maravillosa durante el primer período: luego comenzó a hacerse verídica i razonada. Como resultado necesario del aislamiento en que vivian los pueblos en los tiempos medios, la historia perdió el carácter de jeneralidad que le habian dado los antiguos, pero adquirió un carácter descriptivo i pintoresco que la hizo mui agradable. Los historiadores no trazaban el retrato de los personajes ni buscaban el efecto por medio de cuadros jenerales sino que recargaban sus obras de incidentes que servian admirablemente para darles colorido i para hacernos conocer los persona-

jes. La historia adquirió así un interes poético i un animado movimiento que encanta a todos los que estudian en sus fuentes primitivas los anales de la edad media. El cronista frances Froissard es, por el colorido i la animacion, el modelo mas acabado que poseamos entre los historiadores de este jénero.

7.—El renacimiento de las letras i de las artes en el siglo XVI produjo tambien una revolucion en el arte de escribir la historia. La publicidad dada por la imprenta a las obras de la antigüedad clásica, produjo en todas partes un vivo deseo de imitacion. La historia perdió el carácter pintoresco que le habian dado los escritores de la edad media para tomar las formas adoptadas por los antiguos. Los historiadores hicieron retratos de los personajes, pusieron en sus bocas largos discursos, i emplearon, como aquéllos, las digresiones; pero desgraciadamente tomaron las formas históricas de los antiguos sin poder imitarlos en la profundidad, en la penetracion i ni siquiera en la rigorosa precision del estilo. En el siglo XVI hubo, con todo, algunos escritores distinguidos, investigadores prolijos i verídicos, eruditos notables; pero faltaron los historiadores en el sentido que los modernos dan a esta palabra.

8.—La reforma radical en el arte de escribir la historia data del siglo XVII; o mas bien, en esa época se ejecutaron los primeros ensayos de historia filosófica. Algunos historiadores comprendieron que era necesario encadenar los hechos por medio de una idea capital, convencidos de que la sucesion de los acontecimientos no tendria interes alguno si se les contaba siguiendo sólo el órden de las fechas i como ocurridos al azar. Bossuet, a quien se puede adjudicar la gloria de reformador, se apoderó de todos los acontecimientos que habian pasado desde la creacion del mundo, hasta la venida del Mesías; i colocándose sobre el nivel de la esfera humana, tomó por plan de su obra el designio de la providencia.

Por grande que sea el adelanto iniciado por Bossuet, la historia necesitaba un impulso mas vigoroso para ser con-

vertida en una enseñanza provechosa. La teoría del providencialismo ideada por el grande escritor frances, i desarrollada con majestuosa elocuencia, no satisfacia a todos los espíritus, i quitaba ademas a la historia gran parte de su importancia de ciencia esperimental, desde que los sucesos humanos, dirijidos por la providencia divina, quedaban sometidos a la direccion de un poder superior. ¿Cómo prever el porvenir en el estudio del pasado, cuando el porvenir i el pasado eran estraños a la influencia de los hombres?

Los filósofos del siglo XVIII buscaron en otra parte la razon de los sucesos humanos. Voltaire manifestó que los acontecimientos históricos están encadenados entre sí i que se desenvuelven como una sucesion no interrumpida de causas i efectos. La historia, segun él, no es sólo la vida de los soberanos, de los ministros, de los jenerales, o la narracion de las guerras civiles o estranjeras, de las batallas i los sitios, sino el cuadro fiel de las instituciones políticas i sociales al traves de los siglos, i del carácter i espíritu de las naciones. Para ser verdaderamente útil, el estudio de la historia debe comprender el de todos los elementos de civilizacion las leyes, las costumbres, la relijion, las artes, el comercio, la industria; i señalar el progreso sucesivo de todos estos elementos; porque todos ellos ejercen influencia en la marcha de la humanidad; son la consecuencia de hechos anteriores, i pasan a su vez a ser el antecedente de muchos otros. Este encadenamiento lójico i necesario de los sucesos humanos, puede mui bien no ser fácilmente perceptible; pero el verdadero historiador debe, segun Voltaire, descubrir siempre la sucesion de causas i de efectos. Esta doctrina literaria, desarrollada por él mediante la esposicion de la teoría, i con la ejecucion de algunas obras históricas que hasta ahora son un modelo en su jénero, dió oríjen a lo que en nuestro tiempo se llama historia filosófica.

La revolucion literaria proclamada con tanto jenio por Voltaire, fué secundada dentro i fuera de Francia por otros grandes escritores que, sin descuidar el estudio de los hechos militares i políticos, i aun dándoles mayor profundidad i

mejor acierto, los esclarecieron por medio de la observacion sagaz de los otros elementos sociales, i continuaron esplicando la influencia recíproca de todos ellos. Entre estos reformadores, ocupan un lugar prominente tres insignes historiadores ingleses, Robertson, Gibbon i Hume, en cuyas manos la historia llegó a un alto grado de esplendor, ántes de fines de ese siglo.

El siglo XIX ha visto el gran desarrollo i el perfeccionamiento de esta reforma que ha fecundado todo el dominio de la historia i renovado muchas de sus partes. Los progresos de los estudios accesorios, de las ciencias sociales, de la arqueolojía, la paleontolojía, la numismática, la jeografía, la etnografía, la lingüística, etc., etc., han permitido dar al pasado la vida, el color i el movimiento. La historia no se ha contentado con ser verdadera, i ha llegado a hacerse pintoresca. Las antiguas jeneraciones han reaparecido en toda la verdad de sus costumbres, la vivacidad de sus pasiones i la singularidad de sus ideas. Los grandes negocios de estado, que con tanto interes se mantuvieron secretos, han sido revelados con todos sus resortes. Las mas remotas civilizaciones, aquellas de que los mas antiguos historiadores no tuvieron mas que ideas confusas, han sido despojadas de una gran parte de su misterio, por la investigacion moderna, por el estudio de las ruinas, de los objetos i utensilios que nos han legado, i por el exámen científico de los restos humanos o los vestijios de los idiomas que aquéllas hablaron. A esta obra, que es uno de los mas lejítimos títulos de orgullo de nuestra época, han contribuido en mayor o menor escala casi todos los pueblos de Europa, i principalmente la Francia, la Inglaterra i la Alemania; casi al mismo tiempo los Estados Unidos de América han fundado tambien una escuela histórica que ha producido ya maestros eminentes.

9.—Entre los diversos sistemas empleados en el arte de escribir la historia i a que ha dado oríjen la revolucion filosófica del siglo XVIII, hai dos que se disputan con justo título la supremacía. Consiste el uno en señalar los hechos

principales, cuidadosamente investigados, en esponerlos con claridad, pero sin grande acopio de pormenores, i en deducir de allí las observaciones que el historiador quiere comunicar a sus lectores. Segun este sistema, el pensamiento filosófico, la idea capital que el escritor quiere desarrollar, es casi la parte principal de la historia: los hechos no son mas que el corolario, o mas bien dicho, la prueba del pensamiento del historiador. Este sistema es denominado *ad probandum* o *filosófico*.

El otro es mas modesto todavía. Sus defensores recomiendan que el escritor estudie todos los sucesos mediante la mas minuciosa investigacion, que los esponga con todos los pormenores posibles, esceptuando sólo los que no interesen a la posteridad, que encadene esos sucesos narrándolos en el mismo órden en que acaecieron, que les dé su verdadero colorido, i que, absteniéndose de pronunciar su juicio propio, deje al lector en estado de fallar por sí mismo. Este sistema se denomina *ad narrandum* o *narrativo*.

¿Cuál de estos dos sistemas es el preferible? Hé aquí una cuestion que es difícil resolver acertadamente. Ambos han sido seguidos por eminentes historiadores, i ámbos han dado lugar a la composicion de grandes obras maestras. Algunos críticos han sostenido que la eleccion de cualquiera de estos dos sistemas, depende sobre todo de la materia que se quiere tratar; que hai asuntos sencillos, pintorescos, poéticos, por decirlo así, que deben ser tratados por el sistema narrativo; como hai otros muchos mas graves, casi esclusivamente políticos, que deben ser referidos en otra forma, i con el propósito de deducir de ellos profundas i severas lecciones. Esta regla, sin embargo, no puede resistir a una observacion: no hai asunto tan demasiado sencillo que no dé lugar a que el historiador deduzca conclusiones jenerales; mas claro, no hai asunto que no pueda ser tratado por el sistema denominado *ad probandum*.

Por otra parte, es un grave error el creer que la filosofía de la historia existe sólo en esas consideraciones jenerales, en esas conclusiones morales o políticas que el historiador

deduce de los hechos. En la esposicion clara i razonada de de los sucesos humanos, en el agrupamiento de los pormenores mas interesantes e instructivos, en el estudio prolijo los caractéres, de las ideas i costumbres de cada siglo, se halla fácilmente la filosofía de la historia, o a lo ménos, puede deducirlo el lector sin trabajo alguno. Barante, Prescott, Irving i muchos historiadores que seria largo citar, no dejan de ser filósofos porque han adoptado en sus obras el sistema narrativo.

Por el contrario, el método *ad probandum*, que ha producido verdaderas obras maestras de sagacidad i de crítica filosófica, estravia fácilmente al historiador, induciéndolo a buscar en los hechos sólo un fundamento en qué apoyar ciertas teorías. Muchas veces el historiador ha meditado de antemano un sistema mas o ménos razonado, un principio político, filosófico o económico, i en el estudio como en la esposicion de los hechos, no tiene otro propósito que el de hallar pruebas en favor de sus principios o de sus teorías.

10.—La historia ha pasado, pues, por importantes modificaciones. Ahora, como en la antigüedad, se exije que sea una obra de arte, porque toda composicion literaria debe tener este carácter; pero el primer deber del historiador en nuestro tiempo es el de ser verdadero. No se le permite hacer dramáticos los hechos a pretesto de hacerlos mas interesantes; i en lugar de aconsejarle que nos refiera como lo hacia Tito Livio, todas las fábulas i supersticiones que la credulidad popular agrupa sobre el oríjen de cada pueblo, se le pide que aplicando una crítica racional i prolija, descubra la verdad que se oculta detras de esa nube de tradiciones i de mitos.

Este mismo amor por la verdad, obliga a los historiadores modernos a estudiar con sumo cuidado todos los documentos que se conservan sobre la época que se quiere dar a conocer, i a examinar el carácter de los autores que han referido esos sucesos. Esta ciencia de observacion, que llamamos crítica histórica, no es la única dote que exije en nues-

tros dias al historiador. Debe tambien estudiar todo lo que tiene relacion con las instituciones políticas, civiles i militares, porque para darse cuenta de las evoluciones de las sociedades, es preciso conocer a fondo sus costumbres, sus leyes i sus doctrinas, puesto que en ellas está el secreto de sus destinos. Este es el único modo de hacer interesante la historia en nuestros dias. Basta apuntar estas observaciones para conocer que la historia es una de las composiciones cuya ejecucion presenta las mas sérias dificultades.

11.—Hemos dicho que la historia no tiene por único objeto el consignar los hechos pasados, sino el recordarlos a la posteridad para que puedan servirle de enseñanza. Para que las lecciones que suministra la historia sean provechosas, necesita el escritor elejir primero los hechos que debe referir i en seguida buscar el medio de contarlos de la manera mas clara i mas lójica.

La eleccion de los hechos requiere de parte del historiador un trabajo sumamente prolijo. En el lenguaje de la literatura histórica, la palabra *hecho* espresa una idea compleja. Se denomina así un acto material i palpable, como un combate, un homicidio, un viaje; i tambien el resultado moral de ese acto material. Las investigaciones del historiador tendrán, pues, dos objetos: por una parte los hechos reducidos a su sencillez física, cuando se trata de saber si en efecto han acaecido i cuáles han sido realmente las circunstancias sensibles i esteriores: por otra parte, su carácter moral, es decir, su encadenamiento, sus causas, sus efectos, sus consecuencias, porque es menester determinar qué voluntades han tomado parte en el hecho, qué influencias han ejercido, qué cambios han operado, a qué nuevos hechos han dado lugar. El historiador no puede conseguir este resultado sino despues de un maduro estudio de las fuentes históricas, hasta asegurarse de la verdad de los hechos, reunir todas las informaciones necesarias para esponerlos con exactitud, i evitar que la historia baje al rango de cuentos pueriles o de perniciosas imposturas.

12.—Pero no todos los hechos verdaderos son dignos de

ser consignados en la historia. Sus pájinas severas no deben contener mas que las cosas interesantes, ya sea por el agrado que nos producen, ya por la instruccion que ofrecen. De modo, pues, que una vez estudiada i reconocida la verdad de los hechos, el historiador debe escojer de entre éstos aquellos que ofrecen interes, i desechar como inútiles los demás. Esta segunda eleccion no es tanto el resultado del estudio como de la observacion, i presenta de ordinario muchas dificultades. Un historiador ilustrado puede distinguir entre muchos hechos que parecen insignificantes, algunos que interesan a la posteridad i que le dan a conocer ciertas faces del estado social de un pueblo. La importancia de los hechos depende de su relacion con la sociabilidad, objeto comun de los estudios morales i de los estudios políticos.

13.—No basta que los hechos sean verdaderos e interesantes: es necesario tambien esponerlos en órden para manifestar su encadenamiento, enseñando, por decirlo así, la lójica de los sucesos humanos. Conviene para esto que los hechos sean presentados en el mismo órden en que acaecieron, para que el lector pueda comprender primero las causas, i en seguida deducir de ellas los efectos. El órden cronolójico es sin duda alguna el que debe dominar en el conjunto de la historia; pero, cuando muchos sucesos se desenvuelven a la vez, no se puede saltar del uno al otro sólo por respetar el órden de las fechas. Es necesario que ántes de pasar al segundo, el primero sea conocido por entero, o a lo ménos por partes bastante palpables para ofrecer al espíritu del lector ciertos puntos de descanso natural. ¿En qué órden deben colocarse entónces los sucesos? Es claro que si tienen entre sí algun enlace, alguna relacion de causa o efecto, deberá darse noticia primero de aquel cuyo conocimiento es necesario para la perfecta intelijencia del otro. Si por el contrario, los hechos son completamente independientes, el escritor los pone en el órden que le parezca mas ventajoso para su asunto.

Pero si el historiador debe hacer un estudio prolijo de la

cronolojía, esto es, si debe investigar cuándo pasaron los sucesos que refiere, no es ménos importante saber en dónde se verificaron, esto es, la jeografía cuyo conocimiento es tan indispensable para el escritor como para el lector. La cronolojía i la jeografía, dicen los preceptistas, son los dos ojos de la historia.

Por variados que sean los acontecimientos en que se ocupa el historiador, es preciso que éste les de unidad ligando todos los detalles a un hecho o a una idea principal i presentándolos siempre bajo su verdadero punto de vista. Al referirlos, no debe decir nada de supérfluo: éste es el medio de dar vida i vigor a la narracion, i de atraer constantemente la atencion del lector.

Es menester que el hilo de la narracion no se interrumpa jamas, sino que por el contrario todos los hechos se hallen encadenados sin el menor esfuerzo. Se necesita un grande arte para pasar de un objeto a otro cuando la esposicion de los sucesos así lo requiere.

Los principales acontecimientos referidos con todas sus circunstancias hacen que una historia sea agradable e instructiva, cuando esas circunstancias son esenciales, interesantes i verdaderamente útiles. No debe pasarse en silencio ninguno de los detalles que conduzcan a esclarecer un acontecimiento o una accion memorable.

14.—No basta, sin embargo, que el historiador estudie los hechos para descubrir cuáles son los verdaderos, que elija entre éstos sólo los que son dignos de la historia i que los disponga ordenadamente para su fácil intelijencia. Debe ademas tener un amor verdadero por la justicia i por la humanidad, de tal manera que si conviene a veces que se manifieste apasionado i ardiente, la pasion i el ardor tengan por única causa los altos intereses de la justicia i de la humanidad.

El historiador debe tambien buscar la gravedad i la dignidad en el estilo: no debe permitirse adornos lijeros i fútiles ni tampoco un estilo por el cual pretenda aparecer injenioso o profundo. La elegancia le sienta bien: los adornos

serios, los rasgos brillantes no le son estraños; pero deben nacer de las emociones despertadas por la simple narracion de los acontecimientos. Si el historiador emplea los arranques de la imajinacion i de una elocuencia apasionada, en lugar de los movimientos dramáticos del asunto que refiere, provoca la desconfianza de los lectores. El estilo histórico, en una palabra, debe corresponder a los hechos cuya imájen traza i cuyos movimientos representa: no debe exajerarlos ni atenuarlos; debe tener constantemente nobleza, dignidad, enerjía; i aunque tome sucesivamente los matices diversos de los asuntos que pinta, conservará una perfecta unidad que no daña a la flexibilidad del estilo, ni a la riqueza, ni a la variedad de las espresiones i de los jiros.

15.—Hemos visto que la oratoria tiene ciertos recursos comunes de que se aprovecha el orador para componer la prueba de su discurso, i que son conocidos con el nombre de *lugares oratorios.* La historia tiene tambien ciertos elementos secundarios adaptables a todas las composiciones de este jénero, i que pueden ser denominados *lugares históricos.* Son éstos: 1º las máximas o reflexiones; 2º los retratos i paralelos; 3º las arengas o discursos; 4º las descripciones; i 5º las digresiones o disertaciones. La historia puede existir sin ninguno de estos elementos; pero empleados con habilidad i con juicio, suelen hacerla mas útil i mas amena.

16.—Con mucha frecuencia el historiador, despues de narrar un hecho, declara que la accion es buena o es mala, conforme o contraria a las leyes de la justicia, de la humanidad o del honor. Entónces pronuncia un juicio; pero ordinariamente recuerda alguna de esas leyes jenerales estableciendo un principio, i esto es lo que se llama *máxima.* Algunos críticos han querido escluir de la historia este jénero de elementos sosteniendo que el historiador debe limitarse sólo a narrar los hechos dejando a los lectores el derecho de pronunciar su juicio. Sin embargo, la jeneralidad de los preceptistas ha conservado a la historia esta pre-

rogativa, limitándola a ciertas restricciones. Segun ellos, las reflexiones no deben ser mui prolijas porque entónces pierden su mérito principal, que consiste en la concision; no deben ser frecuentes porque tras de interrumpir el curso de la narracion, se hacen vulgares. Ademas de esto, se exije que nazcan naturalmente de los hechos, que sean de una claridad perfecta, que no adolezcan del vicio de afectacion, que sean esencialmente verdaderas, i ademas que no las haya tomado servilmente de otros escritores. Es comun hallar en algunos historiadores máximas i reflexiones agrupadas sin gusto ni oportunidad, de tal modo que parecen reunidas de antemano para distribuirlas en la historia, sin cuidarse mucho de que exista relacion entre éstas i los sucesos que se refieren.

17.—Las *arengas* son discursos que algunos historiadores ponen en boca de los personajes, con el propósito de dar mas interes i animacion a la historia. Los antiguos, como hemos dicho en otra parte, las usaron con estraordinaria profusion, pero la jeneralidad de los historiadores griegos i romanos empleaban la arenga como un medio de introducir en la historia ciertas nociones que no podian hacer entrar de otra manera. Esos discursos ademas eran el fruto de un prolijo trabajo, porque el historiador variaba en ellos el estilo para que cada discurso reflejara el carácter del personaje a quien se le atribuia. En la edad media, la historia no empleó los discursos; pero desde los primeros tiempos del renacimiento de las letras, los historiadores, imitando a los escritores de la antigüedad, los emplearon con singular profusion, buscando en ellos no tanto un medio de instruccion cuanto un recurso literario. Así, Solís, el célebre historiador de la conquista de Méjico, pone en boca de los indios de Tlascala ciertos discursos que parecen calcados sobre los que Tito Livio supone que fueron pronunciados en el senado romano. En los tiempos modernos, los preceptistas, creyendo que la historia no debe contener nada que no sea completamente verdadero, condenan el empleo de arengas de pura invencion. Sin embargo, como

en muchas ocasiones hai constancia de que los discursos fueron pronunciados por los personajes de que se ocupa la historia, es permitido poner en su boca las palabras que pronunciaron; pero entónces conviene que el historiador abrevie los discursos, o mas bien dicho, que extracte de ellos los pasajes mas importantes i trascendentales.

18.—Los *retratos* i *paralelos* son los lugares históricos que producen mas efecto en el ánimo del lector. Interrumpen el curso i a veces la monotonía de la narracion, i sin embargo, léjos de distraernos del estudio de los acontecimientos, atraen nuestras miradas a lo que ya hemos visto o nos preparan a observar mejor lo que debe seguir; por que los retratos no siempre ocupan el mismo lugar. Los unos terminan i resúmen los hechos: los otros, por el contrario, los anticipan i aparecen en el primer instante en que el personaje entra en escena. El primer mérito de un retrato consiste en la semejanza, es decir, en una caracterizacion exacta del personaje, hecha despues de un estudio prolijo de todas sus acciones. Es menester que los retratos no sean simples juegos de injenio, pretenciosos ejercicios de elocuencia o en cierto modo fragmentos obligados que se distribuyen de distancia en distancia en una obra histórica. Es frecuente hallar en muchos historiadores, i particularmente en los de los siglos XVI i XVII, esa clase de ejercicios literarios denominados retratos, trozos mas o ménos elegantes, calcados sobre los retratos que escribieron los historiadores de la antigüedad, recargados de antítesis i de metáforas, pero desprovistos de toda semejanza. Retratos de esta naturaleza perjudican a la historia en vez de serle de alguna utilidad. El historiador, por otra parte, puede dar a conocer a los personajes por la simple narracion de sus acciones; pero esto no quiere decir que el retrato deba ser proscrito de la historia. Al usarlo, sin embargo, el historiador debe limitarse sólo a los personajes principales, o a aquellos que haciendo un papel secundario, tuvieron un carácter propio i ejercieron influencia en los sucesos de su tiempo. En ningun caso el historiador debe prodigar los

retratos hasta bosquejar el de la mayor parte de los personajes que aparecen en su libro.

El *paralelo* no es mas que la comparacion de dos retratos, i por lo tanto está sometido a las mismas reglas. El historiador puede hacer los paralelos por medio de símiles o de antítesis; pero en todo caso debe buscar la verdad, porque hacer un paralelo que no nace naturalmente de los hechos que se acaban de esponer, no es otra cosa que emplear mucho trabajo en desfigurar una obra haciéndola ménos pura i ménos instructiva.

19.—En las obras históricas, la *descripcion* es un conjunto de detalles destinados a representar un aspecto de las cosas físicas o morales. Las descripciones no son ordinariamente adornos accesorios, por que sin ellas muchos hechos quedarian mal concebidos, desligados de sus circunstancias, de sus efectos i de sus causas; pero de todos modos, el historiador no debe prodigarlas profusamente i sólo para hacer ostentacion de su talento descriptivo. La historia admite la descripcion de los paises, de las ciudades, los edificios, los accidentes naturales, las disposiciones artificiales, los campamentos, las marchas i las ceremonias, esto es, las cosas físicas; como tambien las costumbres, las instituciones políticas o relijiosas, las opiniones, las creencias, etc., esto es, las cosas morales. Pero los únicos detalles físicos o morales que deben ponerse a nuestra vista son aquellos que es necesario conocer bien para comprender perfectamente lo que se nos va a contar. La descripcion de la peste de Aténas por Tucídides i la entrada de Cristóbal Colon en Barcelona por Robertson, son modelos de descripciones históricas.

20.—Las *digresiones* pueden ser de muchas especies. En ciertas ocasiones el historiador emplea este recurso para discutir alguna fecha o algun suceso que no está perfectamente comprobado. En otras remonta al oríjen de alguna institucion o de algun hecho. Es tambien frecuente hallar disertaciones sobre filosofía, moral o política introducidas en la historia por medio de digresiones. Pero las mas co-

munes i tambien las mas útiles, son las consideraciones jenerales con que el historiador principia o termina la narracion de los sucesos, i que ordinariamente la resúmen por medio de un cuadro breve i sumario, en que se descubre el encadenamiento de los hechos i la sucesion de causas i efectos. Por mas útiles que sean las digresiones de este jénero, no debe creerse que son indispensables en la historia. Como hemos dicho en otra parte, la narracion cuidada de los hechos, enseña tanto como esas consideraciones que suelen emplear los historiadores [1] .

21.—Para ser completa, la historia deberia abrazar todos los elementos que entran en la organizacion de la humanidad, la relijion, la política, la literatura, las ciencias i las artes; deberia estenderse a todos los tiempos i a todo lo que ha pasado desde el primer hombre hasta nuestros dias: en fin, deberia no omitir ningun pueblo ni ningun hombre célebre, i añadir así a la universalidad de los tiempos la universalidad de los lugares. Pero se concibe fácilmente que una empresa de esta especie es superior a las fuerzas de un solo hombre, i que los historiadores han debido detenerse en una parte del vasto dominio de la historia sin tratar de recorrerlo en toda su estension.

Considerada desde el punto de vista de uno de los elementos constitutivos de la sociedad, la relijion, la historia de los pueblos cristianos se divide en dos partes bien distintas, la *historia sagrada* i la *historia profana*. La primera, que contiene todos los hechos relativos a la relijion desde el oríjen del mundo hasta nuestros dias, se subdivide tambien en dos grandes porciones: la primera, llamada propiamente *historia sagrada*, contiene la historia del pueblo hebreo desde la creacion del mundo hasta la muerte de Jesucristo i la predicacion del evanjelio, i tiene por fundamento los di-

---

1 Casi todas estas observaciones están tomadas del tomo VII (*Art d'écrire l'histoire*) del célebre *Cours d'études historiques* de DAUNOU.

versos libros que constituyen la Biblia: la segunda, denominada *historia eclesiástica*, trata del establecimiento de la iglesia cristiana i de su desarrollo al traves de los siglos.

22.—La *historia profana* se ocupa de las relaciones de los hombres entre sí i del desarrollo de su intelijencia. En el primer caso se llama *historia civil;* en el segundo *historia literaria.*

La historia civil trata sobre todo de la constitucion de los pueblos, de sus formas de gobierno, de sus revoluciones interiores, de su vida social, de sus conquistas, en una palabra, de todo lo que interesa a su gloria i a su prosperidad. No consiste tan sólo, como se ha creido erradamente, en la narracion de la vida de los soberanos, i en largos i fastidiosos detalles sobre las batallas que se han dado: el historiador no debe descuidar nada de lo que se refiere a la vida interior de la nacion i al progreso de la civilizacion.

La historia civil puede abrazar todos los pueblos i todos los siglos: entónces se llama *universal*; o se ocupa solamente en una nacion, refiriendo su oríjen, sus progresos i sus diversas revoluciones políticas i sociales; i entónces se denomina *jeneral.* La obra monumental de Tito Livio, de que no ha llegado hasta nosotros mas que una parte reducida, pertenece a este último jénero. El historiador puede limitarse a un período aislado, a un acontecimiento especial, a una provincia, a una ciudad: las obras de este jénero son denominadas *historias particulares*. La antigüedad clásica nos ha dejado monumentos acabados de historia de esta especie: la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides, la de *Yugurta* i la *Conspiracion de Catilina* de Salustio son simples historias particulares.

El historiador puede todavía elejir en la sucesion de los siglos todos los acontecimientos análogos, i componer una serie de cuadros cuyo fondo tiene el mismo objeto. Se han compuesto historias militares, marítimas, de las conspiracion, etc. Las historias de este jénero son conocidas con el nombre de *historias especiales*.

Hai todavía otras especies de obras históricas que con

viene dar a conocer. Queremos hablar de las *crónicas* i de los *anales*.

Se llaman *crónicas* las historias de un pais, de una localidad, de una época, de una comunidad relijiosa, de una familia o de un hombre, escritas ordinariamente por testigos oculares o por contemporáneos, si bien algunas de ellas refieren sucesos alejados del autor. Las crónicas nacieron en la edad media, i fueron el resultado del aislamiento en que vivian los pueblos europeos entre sí, i que obligaba al historiador a concentrar sus trabajos a un punto reducido. Las crónicas fueron escritas en latin; pero desde el siglo XIII se compusieron algunas en los idiomas vulgares. La literatura española de la edad media posee muchas crónicas; pero las mas célebres como tambien las mas numerosas son las francesas, como ya lo hemos indicado.

Los *anales* son libros históricos en que los sucesos están referidos año por año. Tácito entendia por anales la narracion de los hechos que el historiador no ha visto; i por eso dió este nombre a la primera parte de su obra en que refiere la historia de los primeros emperadores, i el de *historia* a la narracion de los sucesos contemporáneos. Esta distincion no ha sido aceptada. El analista consigna brevemente los hechos, preocupándose únicamente de la exactitud i del órden cronolójico; el historiador agrupa estos hechos, demuestra su encadenamiento, aprecia los hechos i las cosas, i de la ciencia del pasado trata de sacar una enseñanza para el porvenir.

23.—La *historia literaria* abraza no solamente la literatura sino tambien las ciencias i las artes. Es la historia del espíritu humano i de todas las formas bajo las cuales manifiesta sus pensamientos. En el dominio de la literatura i de las ciencias, un libro bien pensado, un descubrimiento de mediana importancia no es un hecho aislado en la historia: hai siempre antecedentes que lo han preparado, i su influencia no se limita de ordinario a los contemporáneos i a los compatriotas de su autor. El historiador de la literatura o de las ciencias debe averiguar esos antecedentes i esas

consecuencias, i esponerlas de tal manera que se comprenda el encadenamiento de los progresos del espíritu del mismo modo que se comprenderia el de los sucesos humanos.

La historia de las letras i de las ciencias se subdivide lo mismo que la historia civil. Puede ser universal, jeneral particular, es decir, puede referir los progresos científicos literarios de todos los pueblos i de todos los tiempos, de una sola nacion o de un solo período. Puede ser tambien especial, como por ejemplo, una historia de la novela, de las matemáticas o de la astronomía.

Hai otro jénero de obras que tienen el nombre de historia aunque no están destinadas a referir los sucesos pasados. Queremos hablar de la *historia natural*, que contiene la descripcion de los animales (*zoolojía*), de los vejetales (*botánica*), i de las materias que forman nuestro globo (*jeolojía*). Las obras de esta clase, a pesar de su denominacion, no son verdaderamente históricas, i están sujetas a los preceptos de los tratados didácticos.

24.—Si en lugar de estenderse a la historia de una nacion o de una provincia, el historiador se limita a contarnos la vida de un hombre célebre, su obra toma el nombre de *biografía*, voz derivada de dos palabras griegas que significan escribir la vida.

La historia particular de ciertos personajes tiene sin duda ménos grandiosidad i ménos majestad que la historia propiamente dicha; pero para el mayor número de los lectores, este jénero no es ménos instructivo, porque les presenta un cuadro mas completo de los caractéres, de las virtudes i de los vicios, de los talentos i de las faltas de los grandes hombres, i permite hacer un conocimiento mas íntimo de ellos. El historiador que escribe una vida puede detenerse convenientemente en los mas pequeños detalles, en los incidentes mas familiares. Se le exije que dé a conocer la vida privada de los personajes, así como la vida pública porque de los incidentes mas sencillos i en apariencia mas comunes, sale la luz que nos alumbra i que nos hace conocer su verdadero carácter. Los antiguos cultivaron poco

esta especie de historia; pero las *Vidas paralelas* de Plutarco, en que este célebre historiador consignó las biografías de los mas célebres personajes de Grecia i de Roma, comparando en seguida sus caractéres, son un modelo de este jénero de literatura.

En realidad, las palabras *biografía* i *vida* son sinónimas, i designan el escrito en que se dan a conocer las acciones de un personaje; pero se aplica la primera de ellas a los tratados breves i sumarios, i la segunda a las obras estensas i completas. Así, por ejemplo, la obra en que el célebre historiador norte-americano Washington Irving ha dado a conocer con tanta prolijidad la historia de Colon, no puede denominarse biografía.

Muchas veces sucede que un personaje escribe su propia vida. Las composiciones de esta clase toman el nombre de *auto-biografía*, sobre todo cuando son de reducida estension; pero se denominan *memorias* cuando el autor en una obra estensa i prolija da a conocer junto con su propia vida, los acontecimientos políticos, militares o literarios de su tiempo. Los autores de memorias, aun cuando hayan representado un papel importante en la historia, se limitan sólo a referir aquellos sucesos de que han tenido conocimiento personal, i que sirven para dar una luz nueva sobre algunos personajes o sobre algunos hechos. No están obligados a hacer investigaciones profundas ni a poseer conocimientos tan estensos como el historiador propiamente dicho. No necesitan tampoco sostener invariablemente un tono de dignidad i de gravedad: pueden por el contrario hablar libremente de sí mismos, contar las anécdotas mas familiares i amenizar su narracion con circunstancias, que si bien no deben entrar en la historia, dan interes i animacion a las memorias. El autor que escribe su propia vida tiene sobre todo que evitar un defecto mui comun, que consiste en pensar demasiado en sí mismo i encaminarlo todo en favor de su propia honra. Esta vanidad constante en la mayor parte de los libros que se denominan auto-biografías i memorias, cansa i fastidia al lector infundiendo en su

ánimo cierto desden por el escritor. Este defecto ha sido hábilmente evitado por dos grandes escritores de la antigüedad, por Jenofonte en su *Anabásis*, o historia de la retirada de los diez mil griegos, de que el mismo formó parte, i por César en sus *Comentarios*. En la literatura moderna no es difícil encontrar excelentes modelos de memorias compuestas con gran talento. La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por Bernal Díaz del Castillo, es un verdadero monumento por la modestia del autor i por la sencillez i el colorido de la narracion.



CAPITULO III.

Novelas.

1. Importancia de la novela.—2. Definicion.—3. La novela entre los antiguos.—4. Novelas caballerescas.—5. Los *fabliaux*.—6. Novelas pastorales.—7. Novelas picarescas.—8. *Don Quijote*.—9. La novela histórica en el siglo XVII.—10. Diversas formas de la novela en el siglo XVIII.—11. Novelas maravillosas.—12. Históricas.—13. Clasificacion jeneral.—14. Argumento de la novela.—15. Preceptos relativos a la esposicion.—16. Diversas formas literarias de la novela.—17. Cuentos.—18. Moralidad de las novelas.

1.—El historiador recoje en sus anales sólo lo que ha dejado algunas huellas en la memoria de los pueblos. El novelista, por el contrario, hace revivir en sus pinturas lo que pasa, lo que parece, lo que cambia i varia sin cesar, la historia de la vida privada; i si le es permitido buscar los hechos en su imajinacion, no está dispensado de dar a sus narraciones, en lugar de la verdad que les falta, esa otra verdad relativa que es la necesidad comun de todas las obras del arte. Es menester que el hombre se reconozca en la imájen trazada por el novelista, que le ofrezca la espresion fiel de sus pasiones, de sus virtudes, de sus vicios, de sus ridiculeces, i bajo la apariencia inconstante de las costumbres de los diversos tiempos, los rasgos inalterables de la naturaleza humana. Como primera condicion, la novela debe unir la verdad a la ficcion.

Las novelas han sido en todo tiempo la pasion constante de un gran número de lectores. El filósofo ingles Bacon veia en este gusto un testimonio de la fuerza i dignidad de nuestro sér, creyendo que por una especie de independencia instintiva en el hombre, queremos sustraernos al curso ordinario de las cosas i crearnos un órden de acontecimientos imajinarios, mas variado, mas brillante, en que nuestras facultades encuentran un ejercicio mas libre. La novela, no es, pues, una concepcion arbitraria; es un jénero necesario que tiene derecho lejítimo al respeto de la crítica.

2.—La definicion mas acertada que se ha dado a la novela, la considera como la narracion de hechos fabulosos destinados a servir para el entretenimiento i a veces para la instruccion de los lectores. En efecto, en muchas ocasiones la novela es una forma viva dada a las lecciones del filósofo i del moralista, por medio de la cual las verdades especulativas toman una apariencia sensible que las revela aun a los espíritus mas vulgares.

3.—Ninguno de los jéneros de literatura de imajinacion ha sido mas cultivado que la novela. En todos los pueblos, su oríjen es mas antiguo i remonta a la época de las sociedades primitivas; pero la novela mas antigua que haya llegado hasta nosotros es la *Ciropedia*, de Jenofonte, historia fabulosa de Ciro el grande en que el célebre escritor ateniense ha querido trazar el modelo de un príncipe cumplido i de un gobierno perfecto. La antigüedad conoció, sin embargo, otro jénero de novelas que tuvo su oríjen en la rica i voluptuosa Mileto, i cuya invencion se atribuye a un escritor llamado Arístides. Eran éstas ciertos cuentos cortos de aventuras amorosas, i de ordinario mui libres, que no han llegado hasta nosotros sino por las noticias que acerca de ellas consignaron los escritores de la antigüedad. Luciano, escritor griego del segundo siglo de la éra cristiana, nos ha dejado una novela titulada *Lucio o el asno*, que es la historia de la transformacion de un hombre en asno por medio de un hechizo, i las aventuras por que pasó hasta volver a su estado natural. En los últimos siglos de la lite-

ratura griega la novela fué cultivada por muchos escritores i aun nos han quedado las *Etiópicas*, escritas por el obispo Eliodoro, *Dáfnis i Cloe*, compuesta por Longo i algunas otras de menor mérito. Estas novelas, en su mayor parte de jénero pastoral, contienen aventuras entretenidas aunque jeneralmente licenciosas, diálogos naturales i descripciones bien hechas, pero no ofrecen mas que costumbres vagas i ficticias.

Los romanos tuvieron el gusto de las novelas por imitacion, pero apénas nos han dejado muestras de este jénero de literatura. Apuleyo, escritor latino del segundo siglo, imitó la novela de Luciano, dándole mayor desarrollo.

4.—En la edad media, la novela tomó una forma nueva i mui singular. El espíritu guerrero de las naciones feudales, el establecimiento de los duelos para decidir las causas de justicia i de honor, el señalamiento de campeones en defensa de las mujeres que no podian sostener su derecho con la espada, dieron oríjen al nacimiento de una literatura estravagante que estuvo en boga durante muchos siglos. Los *libros de caballerías*, tal es el nombre que ha recibido este jénero literario, contienen las aventuras maravillosas de caballeros errantes que salian a reparar injusticias teniendo que luchar las mas veces con magos, dragones i jigantes que asaltar castillos encantados i que pasar por sufrimientos superiores a la naturaleza humana.

Los escritores de estas novelas se dividen naturalmente en tres ciclos diferentes, el de Arturo de Bretaña, el de Carlo Magno de Francia, i el greco-asiático, basado sobre los personajes de la historia antigua. De aquí nacieron tres mitolojías diferentes, de las cuales los escritores sacaban sus héroes, sin poder modificar el carácter que la tradicion habia asignado a cada uno de ellos. Este jénero de literatura, absurdo por su naturaleza, tuvo el mérito de encerrar una moral elevada i heroica, practicada por caballeros valientes, relijiosos, corteses i leales, i por damas modestas i virtuosas.

En su oríjen estas tradiciones caballerescas fueron el te-

ma de los poemas que los trovadores componian para cantar i distraer con ellos la soledad en que vivian los señores feudales. Pero en los últimos siglos de la edad media comenzaron a tomar la forma de novelas en prosa, que conservaron hasta la época en que Cervántes publicó su inmortal *Quijote* para combatir la literatura caballeresca.

5.—No se crea que esta clase de novelas fué la única que se cultivó en la edad media. Los trovadores cantaban tambien otros asuntos ménos serios i heroicos. Bajo el nombre de *fabliaux* se conocian ciertos cuentos en verso, a los cuales se asigna un oríjen oriental, i que talvez no son mas que la reproduccion de los cuentos milesios de la antigüedad griega. Los fabliaux contienen aventuras amorosas, con frecuencia poco decentes, e incidentes grotescos i ridículos destinados a hacer reir. En el siglo XIV un célebre escritor italiano, Juan Bocaccio, puso en prosa muchos de esos fabliaux, i formó con ellos un libro de cuentos o novelas cortas casi siempre libres e indecentes, pero escritas con una habilidad singular.

6.—La época del renacimiento produjo nuevos jéneros de novelas. La lectura de los poetas i de los novelistas pastorales de la antigüedad hizo renacer este jénero falso de la literatura. Compusiéronse en todos los paises numerosas novelas en que los personajes eran pastores i pastoras que hablaban indiferentemente verso i prosa, i que en sus modales, en sus palabras i en sus sentimientos revelaban un refinamiento inadmisible.

En nuestro tiempo pocos leen las novelas pastorales. Su accion no nos interesa, i las bellezas de detalle que alguna vez encontramos en sus pájinas no nos indemnizan del cansancio que produce la lectura de una ficcion en que falta la naturalidad i la verdad relativa que debemos exijir en la novela. El polvo del olvido ha caido sobre la mayor parte de esas producciones; i si hai algunas que se recuerdan es por las gracias del estilo i por cierto soplo de imajinacion que se sobrepone a la monotonía del asunto. En nuestra lengua son las mas famosas la *Diana* de Montemayor, la

continuacion de ésta escrita por Jil Polo con el título de *Diana enamorada* i por último la *Galatea* de Cervántes.

7.—Casi al mismo tiempo que éste nació un jénero enteramente diverso, el de las novelas *picarescas* o *satíricas*, en que el autor buscaba en su imajinacion personajes fantásticos para censurar los vicios sociales, o para entretener a sus lectores con aventuras grotescas i ridículas. Rabelais en Francia, es el mas alto representante de este jénero de literatura, a pesar de que su obra revela al lado de una moral fina e injeniosa, una licenciosa alegría. El *Lazarillo de Tórmes*, de Hurtado de Mendoza, es el libro mas notable que en este jénero haya producido la literatura española; pero merecen ser conocidas el *Diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, i *El pícaro Guzman de Alfarache*, de Mateo Aleman.

8.—A principios del siglo XVII apareció en España una novela de un jénero esencialmente diferente de los que hasta entónces se habian cultivado, i conserva hasta ahora el primer puesto entre las composiciones de esta clase. Hablamos del *Injenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel Cervántes Saavedra, dado a luz en 1605 la primera parte i en 1615 la segunda. Bajo la forma de una injeniosa parodia de la vida i de las costumbres caballerescas, el jenio de Cervántes compuso una epopeya cómica cuyo argumento, tan sencillo como orijinal, presenta en los dos héroes una armonía admirable de todos los contrastes de la vida; i en la narracion de sus aventuras, una maravillosa variedad de escenas burlescas i de situaciones ridículas mezcladas de episodios encantadores. Esta obra, monumento de imajinacion i de razon, de estilo i de arte, es el retrato fiel de la patria del jenio que la concibió, i bajo muchos conceptos es tambien el retrato de la humanidad entera.

9.—La inmortal novela de Cervántes, publicada en una época en que la literatura caballeresca desaparecia junto con las costumbres que le dieron oríjen, vino a echar el ridículo sobre aquel jénero de novelas que fué tan popular durante algunos siglos. En su lugar nacieron composicio-

nes de otra especie. Entónces estuvo mui en boga una clase de novela histórica en que aparecian los romanos, los griegos i los persas de la antigüedad, animados de los mismos sentimientos, i con costumbres semejantes a las que poseian los franceses del siglo de Luis XIV. La novela en manos de Mademoiselle de Scudery i de otros escritores de su tiempo, tenia para los contemporáneos un atractivo que en nuestra época ha perdido completamente. Bajo los nombres antiguos estaban contados en ellas muchos sucesos recientes, de modo que aun en nuestros dias algunos eruditos han ido a buscar ciertos pormenores históricos en las voluminosas i casi olvidadas novelas del siglo XVII.

10.—Otros escritores hicieron de este jénero de literatura un medio para propagar doctrinas morales i filosóficas. Fenelon, tomando por tema las peregrinaciones de Telémaco i empleando en la prosa un tono digno del poema épico, daba al Delfin, nieto de Luis XIV, lecciones de buen gobierno. Un poco mas tarde, Voltaire empleaba la novela para combatir con las armas mas finas de su injenio las doctrinas filosóficas i sociales que le repugnaban, i para sostener las que le eran queridas. Rousseau jeneralizaba sus ideas sobre instruccion de la juventud en otra novela escrita con indisputable talento, el *Emilio*, que sin embargo no es estimada sino como una brillante paradoja.

Desde principios del siglo XVIII la novela tendia a acercarse mas i mas a la verdad. Le Sage acabó, puede decirse así, esta revolucion con la publicacion del *Gil Blas de Santillana*, tipo verdadero de la naturaleza humana, con sus contrastes de miseria i de elevacion, de buen sentido i de necia vanidad, en que están retratados los hombres i las mujeres con un colorido casi siempre fiel i con un buen humor que casi nunca sale de los límites de la mas injeniosa delicadeza.

Tambien buscaban la verdad otros novelistas que se propusieron estudiar en sus obras las pasiones íntimas del corazon humano i desarrollarlas con prolija exactitud. Richardson en su *Clara Harlowe*, en su *Pamela Andrew* i en

su *Cárlos Grandison*, llevó, en Inglaterra, a un alto grado de perfeccion esta clase de estudios de nuestras pasiones. El abate Prévost, en Francia, cultivó con rara felicidad este mismo jénero.

11.—Este jénero de composiciones, si bien interesante i patético, no podia impresionar mas que a algunos caractéres, a aquellos que estaban dotados de cierta delicadeza de sentimientos. De aquí nació a fines del siglo pasado otra especie de novelas fantásticas i maravillosas, dirijidas a mover la sensibilidad de toda clase de lectores. Ana Radcliffe, escritora inglesa, ofrece el tipo mas acabado de composiciones de esta naturaleza. El terror, el misterio i lo maravilloso son, en sus obras, el resorte ordinario; i por estos medios crea situaciones violentas i espantosas, jeneralmente inventadas con tanto arte, que en el desenlace todo se esplica por los medios mas naturales. Esta clase de novelas, que estuvo mui en boga durante algunos años, miéntras fué cultivada por escritores de verdadero mérito, comenzó a caer en breve cediendo su lugar a otro jénero mas útil i tambien mas interesante.

12.—Un argumento injenioso habia servido a ciertos escritores de base para propagar ciertas verdades morales; mas tarde, la imajinacion, apoderándose de los conocimientos reunidos por la erudicion, emprendió la obra de dar vida al polvo del pasado, de hacer revivir en sus pinturas, i con la ayuda de personajes i de acontecimientos finjidos, los usos, las costumbres, el espíritu de una época histórica. Al lado de la historia se elevó una historia nueva encargada de enseñarnos lo que la primera habia podido omitir o lo que no habia podido decir. Walter Scott es el creador de este jénero, i hasta hoi queda mucho mas arriba que todos sus imitadores. Él operó la resurreccion de los tiempos pasados por el colorido local, el diálogo, la ciencia de los detalles i el estudio profundo de las costumbres, a tal punto, que se ha dicho de él con cierta exajeracion, que no carece de verdad, que sus novelas son algunas veces mas verdaderas que la historia. A las ventajas de la erudicion, Walter Scott

unió las dotes del poeta i del escritor. En sus manos, la novela se hizo una epopeya familiar en que combinó con una gran variedad de incidentes dramáticos las circunstancias ordinarias de la vida i cierto heroismo sin exaltacion. Sus imitadores no han podido armonizar con tanta habilidad los trabajos de la erudicion i los de la imajinacion.

13.—Desde los principios del siglo XIX la novela ha tomado en la literatura de los pueblos modernos una preponderancia decidida que parece aumentar cada dia. "En efecto, dice un crítico frances, miéntras la sociedad se materializa mas i mas por el desarrollo quizá exajerado de sus necesidades i por la rebusca de los medios de satisfacerlas, mas imperiosamente esperimenta la necesidad de elevarse sobre esta realidad prosaica i vulgar i de representarse una vida diferente, que sin dejar de ser relativamente verdadera, sea mas ideal. Por otra parte, la novela verdadera toma todas las formas imajinables; pinta la vida propia de todas las clases; representa las individualidades de todo jénero i de todas condiciones; las hace obrar en todas las circunstancias i en todas las posiciones posibles de la vida real; hace revivir ante nuestros ojos las costumbres, los sentimientos, las ideas de todos los tiempos i de todos los paises; pone en escena todas las pasiones del hombre, analizando detenidamente sus móviles, sus efectos i sus conflictos. Lo feo como lo bello, lo inmoral como lo moral, lo fantástico como lo regular, lo trivial como lo noble, lo grotesco como lo serio, lo cómico como lo trájico, todo le está sometido, todo entra en su dominio, todo es materia de sus cuadros. El novelista se dirije a todas las intelijencias, a todos los instintos buenos o malos, al espíritu i a los sentidos. Cuenta, pinta, critica, enseña, conmueve i apasiona".

Habiendo abrazado un campo tan vasto, natural es que la clasificacion de la novela en diferentes especies ofrezca alguna dificultad. Sin embargo, puede dividirse en ocho familias principales.

1ª Novelas de *costumbres*, en que el autor se propone

representar exactamente las costumbres jenerales de la sociedad para censurar sus vicios i sus estravíos. Le Sage, en Francia, i Fielding, el autor de *Tom Jones*, en Inglaterra, son los mas altos representantes de este jénero de novelas en el siglo XVIII. En nuestro tiempo se ha cultivado con buen éxito. Es considerada obra maestra una del escritor frances M. Luis Reybaud, que lleva por título *Jerónimo Paturot en busca de una posicion social.*

2ª Novela *íntima* o de *pasion*, variedad de la precedente, en que el autor se propone desenvolver uno o varios caractéres por la esposicion de los sentimientos i mediante una accion casi siempre sencilla. Aparte de las obras de este jénero que hemos citado mas arriba, debemos recomendar aquí otros libros de esta clase jeneralmente mas conocidos de los jóvenes, como *Pablo i Virjinia*, de Bernardino de Saint-Pierre, la *Atala* i el *René*, de Chateaubriand. Algunas de las novelas de Balzac pueden figurar con brillo en esta familia.

3ª La novela de *educacion*, en que el autor toma un argumento novelesco para propagar ciertas ideas. Las novelas de Voltaire, de que hemos hablado mas arriba, son consideradas obras maestras en este jénero. Algunos escritores modernos han utilizado la novela para propagar los conocimientos de jeografía i de ciencias naturales. Son notables en este órden las de Julio Verne.

4ª La novela *maravillosa* o *fantástica*, en la cual suelen intervenir personajes sobrenaturales, pero que puede desarrollarse por otros medios, como lo hemos indicado mas arriba.

5ª La novela *histórica*, que cuenta a sir Walter Scott como su fundador i como su mejor modelo. Son dignas de ser conocidas entre las de esta clase las del novelista norte americano Fenimore Cooper, i *Los Novios*, del poeta italiano Alejandro Manzoni.

6ª La novela de *intriga*, que es aquella en que el autor se propone sólo entretener por medio del encadenamiento de aventuras enlazadas con cierto arte, i que si bien divier-

te por algunas horas, no deja en el espíritu utilidad alguna. En nuestro tiempo esta clase de novelas es mui abundante.

7ª La novela *poética*, en la cual los acontecimientos tienen algo de heroico, i en que el autor emplea en la prosa las formas de estilo i las ideas reservadas jeneralmente a la poesía. Se les ha dado algunas veces el nombre de poemas o epopeyas en prosa. Pertenecen a este jénero el *Telémaco*, de Fenelon, i los *Mártires*, de Chateaubriand.

8ª Las novelas de *caballerías*, mui en boga en otro tiempo i completamente olvidadas en nuestros dias.

Estas formas jenerales de la novela se encuentran confundidas mas de una vez en una misma composicion. La mayor parte de los escritores que han cultivado este jénero literario le han dado el sello particular de su jenio; pero en esta larga sucesion de obras notables, de las cuales cada una tiene su carácter propio i parece pertenecer a una clase distinta, hai pocas que no puedan ser colocadas en la clasificacion anterior i referirse a los tipos orijinales creados por los grandes maestros.

14.—Estos diferentes jéneros de novelas, exijen sin duda preceptos especiales que seria mui largo señalar i que hasta cierto punto salen del dominio de la literatura. Así, por ejemplo, la novela histórica exije mucha erudicion de parte del escritor. La novela de pasion requiere grande estudio del corazon humano, una observacion prolija de nuestros afectos e inclinaciones. Pero hai tambien reglas jenerales, que convienen a todos los jéneros, i son éstas las que vamos a señalar.

La esencia de la novela consiste sobre todo en encadenar un conjunto de aventuras interesantes que tiendan todas a un desenlace deseado por el lector. Se necesita, pues, inventar acontecimientos poco comunes, pero que no estén en contradiccion formal, ya sea con lo que vemos ordinariamente en el mundo, ya con los hechos que sirven de punto de partida. Estos acontecimientos deben producir situaciones particulares, i por consecuencia, pinturas verdade-

ras del corazon humano, movimientos que lo ajiten, pasiones que lo tiranicen, placeres o sufrimientos que resulten de aquellas. En la narracion novelesca nada debe ser lánguido. Conviene por lo tanto que la accion marche con rapidez, que el estilo sea vivo i animado, i que varíe segun las situaciones de los personajes.

15.—La esposicion de la novela no presenta de ordinario grandes dificultades, pero es necesario que no sea demasiado larga, ni tampoco tan recargada de incidentes, que haga embarazoso el conocimiento del asunto que se va tratar. Muchos novelistas, i entre ellos el mismo Walter Scott, han incurrido a veces en este defecto: son demasiado lentos i prolijos en la esposicion; i terminada ésta, aceleran el desenvolvimiento de la accion con una rapidez que forma contraste con la lentitud de la esposicion.

Las situaciones particulares de la novela no deben tener nada de forzado. Es menester que los caractéres sean bien marcados i perfectamente sostenidos hasta el fin; que el desenlace sea conocido naturalmente i por grados, i que salga del fondo mismo de los acontecimientos, i si es posible sin la intervencion de personajes estraños a lo que precede.

La novela admite elementos semejantes a los que emplea la historia, es decir, retratos, descripciones, sentencias i digresiones, i reemplaza las arengas por el diálogo. Es necesario, sin embargo, no abusar demasiado de estos resortes, porque a veces cansan i fatigan al lector. Los retratos, sobre todo, son ménos necesarios en la novela que en la historia, puesto que el novelista por necesidad tiene que insistir mucho mas en el carácter de los personajes, i puede darlos a conocer poniéndolos en accion.

Es permitido cortar el hilo de la narracion de la accion principal por acontecimientos particulares: esto es lo que se llama *episodio*, voz griega que significa incidente. Pero es indispensable que estos episodios sean verosímiles como el resto de la novela, que estén íntimamente ligados al asunto principal, que sean necesarios a su de-

sarrollo, que exciten la curiosidad i que ofrezcan bastante interes para indemnizar el retardo que pone en satisfacer la impaciencia por llegar al fin de las aventuras.

16.—Los novelistas han empleado diversos espedientes para la esposicion de los sucesos que constituyen la novela. La mas usada es la narracion seguida en una forma mui semejante a la que emplea la historia; pero son comunes tambien las novelas epistolares, en que el autor supone que dos o muchos personajes se escriben mutuamente sus aventuras; i esas cartas están dispuestas de tal modo, que las aventuras se siguen i se encadenan naturalmente. Esta especie de novelas, que de ordinario ofrece el inconveniente de cierta monotonía, se presta admirablemente al retrato de los caractéres, puesto que cada personaje debe reflejar sus sentimientos i sus pasiones en las cartas que escribe; pero exije por esto mismo un cuidado especial de parte del autor para variar el estilo de cada uno de sus personajes. Rousseau en su *Nueva Eloisa*, i Richardson en sus novelas, han vencido hábilmente estas dificultades, si bien el último ha hecho demasiado largas i prolijas sus cartas.

Las novelas de narracion seguida se proponen de ordinario narrar un incidente que se refiere a una o muchas personas. Esta es la forma mas comun de la novela; pero otras veces el escritor se propone escribir la vida entera o casi entera de un personaje, como sucede con el *Telémaco* de Fenelon i el *Quijote* de Cervántes. Estas composiciones son llamadas por esto mismo novelas biográficas. Hai ocasiones tambien en que el autor supone que el personaje principal de la novela refiere su propia vida, como sucede en el *Gil Blas* de Le Sage. Pueden llamarse novelas autobiográficas.

17.—Hai ademas otras novelas que se distinguen por ciertos caractéres particulares, i especialmente por la menor dimension que se les da, i que tienen el nombre especial de *cuentos*. Estos se diferencian, ademas, de la novela en que buscan con preferencia asuntos sencillos en que domina la alegría, sin que pueda privárseles de las escenas tiernas

i patéticas; pero están siempre sometidos a los preceptos fijados para las composiciones novelescas. Este es el jénero en que se ha distinguido Bocaccio mas que ninguno otro escritor; aunque sus cuentos son en jeneral excesivamente libres, i han merecido por esto mismo censuras tan amargas como justas.

18.—En efecto, tanto las novelas como los cuentos están sujetos a una regla no de un carácter literario sino moral, i que es preciso tener presente. "La diversion del lector, dice Huet, obispo de Avranches, en su sabio *Tratado del oríjen de las novelas*, no es mas que un fin subordinado a lo principal, que es la instruccion del espíritu i la correccion de las costumbres." El objeto que el escritor debe proponerse es instruir bajo el velo de la ficcion, pulimentar el espíritu i formar el corazon presentando un cuadro de la vida humana. Censurar las ridiculeces i los vicios, mostrar el triste efecto de las pasiones desordenadas, empeñarse siempre en inspirar el amor a la virtud, i hacer sentir que ella sola es digna de nuestros homenajes, que ella sola es la fuente de nuestra felicidad, tal es el principal deber del novelista. Sólo cumpliendo este deber se puede componer una obra de que resulten ventajas a las costumbres i a la sociedad [2].

---

[2] Muchos de los preceptos contenidos en este capítulo están consignados en los *Principios jenerales de bellas letras* de Domairon, en la parte que destina a las novelas, i que han sido estractados por B. Jullien en su *Petit traité de rhétorique et de littérature*.



CAPÍTULO IV.

Composiciones didácticas.

1.—Composiciones comprendidas bajo el nombre de didácticas.—2. Sus diversas especies.—3. Tratados elementales; preceptos a que deben sujetarse.—4. Tratados majistrales.—5. Disertaciones.—6. Crítica literaria.

1.—Se da el nombre jenérico de *composiciones didácticas* a todos los escritos en que el autor se propone enseñar. Su nombre se deriva de una voz griega que significa lo que es aparente para la enseñanza.

Basta conocer esta definicion para saber cuán numerosas son las composiciones de este jénero. Bajo esta denominacion, en efecto, se comprenden todos los libros de ciencias i de arte que tienen por objeto instruir al lector. En los tiempos modernos, las obras de esta naturaleza forman sin duda alguna mas de la mitad de los libros escritos en prosa. En los tiempos antiguos la literatura didáctica fué tambien cultivada con esmero; i las obras de Aristóteles, i particularmente su *Retórica*, su *Poética* i su *Lójica*, así como el *Tratado de lo sublime*, de Lonjino, i las *Instituciones oratorias*, de Quintiliano, son verdaderas obras maestras. Algunos escritores de la antigüedad dieron a sus obras didácticas la forma de diálogos para hacerlas mas interesantes i animadas. Esta fué la forma empleada con tanta ha-

bilidad por Platon en todos sus escritos, i por Ciceron en sus tratados de la *Amistad*, de la *Vejez*, de la *Naturaleza de de los Dioses* i del *Orador*. En los tiempos modernos, esta forma ha sido tambien empleada con mucho acierto: bastaria citar los *Diálogos sobre la elocuencia*, de Fenelon.

2.—Como la enseñanza que pueden suministrar las composiciones didácticas debe ser necesariamente dirijida a personas de diferentes aptitudes, las obras de esta naturaleza se dividen en tratados elementales, que tienen por objeto la enseñanza de la juventud, o de los hombres que no han adquirido conocimientos anteriores sobre la materia que se trata; i en tratados majistrales en que el autor se propone comunicar el resultado de su observacion i de su esperiencia a personas ilustradas.

3.—Los tratados elementales, que se podrian llamar libros puramente didácticos, son obras en que el escritor espone los principios i las reglas de una ciencia i de un arte. Es fácil comprender que en obras de esta naturaleza el jenio no tiene nada que crear en el fondo. Las verdades o las reglas han sido encontradas por la observacion i la esperiencia; i ordinariamente no conviene ni modificarlas ni sustituirlas por otras. Se trata sólo de esplicarlas i de desemvolverlas. El mérito de esta especie de obras consiste principalmente en el método i en la oportunidad i claridad del estilo.

El *método* no es otra cosa que el órden en la enseñanza. El que quiere componer un tratado, debe convencerse de que toma la pluma para instruir a los ignorantes. Su primer cuidado será, pues, emplear el órden mas claro, mas preciso i mas exacto en la distribucion i en el arreglo de las materias. Comenzando por los principios primarios, el escritor debe encadenarlos todos, los unos a los otros, sin la menor confusion, esponiéndolos con la mayor claridad posible i sacando las consecuencias que se desprenden para conducir insensiblemente al lector a un conocimiento cabal de todas las reglas del arte.

En una obra didáctica no se deben pasar en silencio los

primeros principios bajo pretesto de que son conocidos. Esta suposicion no puede hacerse razonablemente respecto de todos los lectores; i aun cuando pudiese tener lugar, el enlace de las materias exije siempre que el escritor recuerde esos principios i que los trate aunque sólo sea sucintamente. Las materias deben estar dispuestas de manera que el conocimiento de un precepto conduzca naturalmente al conocimiento de otro.

El *estilo* en un tratado elemental no es ménos importante que el método. El autor debe empeñarse en espresar netamente sus ideas i en emplear la sencillez i la claridad en el lenguaje, evitando el ser difuso, pero señalando tambien todos los detalles que exijen los preceptos. El escritor didáctico debe empeñarse particularmente en que en un tratado elemental todo sea proporcionado a la capacidad de las personas que no tienen una preparacion anterior en aquella materia de que se trata.

4.—Los *tratados majistrales* se dirijen a la instruccion de las personas iniciadas en los principios de la ciencia o arte sobre que versan. En ellos debe dominar tambien el método i la claridad; pero el autor puede dar a su obra un órden diferente i aun hacer abstraccion de los principios elementales, porque se dirije a personas ilustradas, en quienes deben suponerse esos primeros conocimientos. Laplace, componiendo su *Mecánica celeste*, ha podido eximirse de definir los fenómenos astronómicos mas vulgares, i de esplicar los principios elementales de la astronomía. Los tratados majistrales, por otra parte, exijen del autor ideas nuevas sobre la ciencia que se trata, o a lo ménos el desarrollo orijinal de algunas teorías.

5.—Ademas de las obras que hemos señalado, hai cierta especie de obras didácticas que se limitan a una sola cuestion científica o literaria, i que se denominan *disertaciones especiales*. Segun su objeto particular, estas disertaciones pueden pertenecer al rango de las composiciones majistrales o de las elementales; pero jeneralmente van dirijidas a personas instruidas, i muchas veces son memorias leidas

ante las academias o corporaciones científicas para aplicar los principios de la ciencia a un hecho particular. En ellas debe existir siempre alguna novedad: i aunque el autor puede hacer abstraccion de los principios elementales i emplear todas las galas del estilo, debe buscar sobre todo la claridad i la instruccion de los lectores.

6.—Entre los escritos de esta última especie, debemos señalar particularmente los que tienen por objeto la crítica literaria.

La crítica, en la verdadera acepcion de la palabra, es, como hemos dicho en otra parte, el juicio imparcial e ilustrado sobre las obras de la literatura i del arte. Ella exije, a mas de un talento sólido, el sentimiento vivo i delicado de las bellezas i de los defectos; una grande honradez, la elevacion del sentido moral, una intelijencia profunda de la verdad, una ilustracion sólida i variada, en fin, un talento de escribir exento de todos los defectos que ella condena. En efecto, la rectitud i la buena fe, la pasion de lo bello i de lo bueno, son tan necesarias como las luces del buen sentido i del injenio para desempeñar el doble oficio de la crítica, hacer estimar las buenas obras i condenar las malas. Un talento tranquilo i frio, sin admiracion por el jenio i sin resentimiento contra la necedad, no constituiria mas que la mitad de un crítico: en las artes se necesitan el ardor i la imajinacion tanto para criticar como para producir. Una severidad estrecha i esclusiva que redujese lo bello a formas convencionales, como lo han practicado ciertas escuelas literarias, no seria tampoco la verdadera crítica. Exije ademas ésta la imparcialidad, el desinteres, el deseo del triunfo de los otros, porque sólo con estos títulos tiene derecho a que se le oiga i se le crea.

Aun colocada a esta altura, la crítica no es el privilejio del jenio. Pertenece principalmente a los talentos puros i delicados que no tienen el don de crear, o a las ambiciones modestas que se limitan a escribir sobre las obras de los otros. No porque esta mision sea poco brillante, deja de ser interesante i útil. Horacio, que se ejercitaba en la crítica, tal

como lo comprendian los antiguos, decia en tono de burla que él era como la piedra de afilar "que pone al fierro en estado de cortar, sin que ella misma pueda cortar." Este es, en efecto, el papel de un hombre de gusto, que utilizando las teorías de los grandes maestros, las desenvuelve para aplicarlas al juicio i a la historia de la literatura. Encuentra en la crítica el ejercicio i el empleo natural de su intelijencia i de su sensibilidad. Enemigo resuelto de los malos libros, panejirista de los buenos, tiene, por su buen sentido i por su probidad, el derecho de ponerse a la cabeza del púco, de juzgar en su nombre, de guiar la opinion i de destruir las reputaciones usurpadas. Lucha enérjicamente contra las ideas falsas, contra los sofismas, contra la depravacion del juicio; i en las épocas en que el gusto corre riesgo de alterarse o de perderse, el crítico lo sostiene poderosamente. Vencedor o vencido, su obra es siempre honorable, puesto que es el defensor obstinado intelijente de la razon i de la honradez, i que hace amar las letras i las artes por las almas dignas de comprenderlas.

La crítica literaria fué conocida i practicada en la antigüedad, que nos ha legado algunos modelos de alto valor literario. En los tiempos modernos, la crítica se inició con el renacimiento de las letras i de la erudicion, e hizo en breve grandes progresos. En el siglo XVIII fué elevada a un alto rango en Inglaterra por Adisson, Johnson i Blair, miéntras que en Francia, Voltaire, que es llamado el primer crítico de su época, le dió nuevo brillo por la seguridad casi constante de sus juicios, la sagacidad de su injenio, i la gracia en el decir. La crítica ha alcanzado aun mayor desarrollo i mayor importancia en nuestros dias. Despues de las lecciones teóricas sobre los jéneros literarios i sobre los principios del arte de escribir; despues de los juicios sobre los autores, apreciados en sus producciones i desde el punto de vista de las reglas i del gusto, la crítica buscó el oríjen de las ideas de aquéllos i de sus sistemas, para esplicar su talento por su vida, por el mundo en que habian vivido, por los acontecimientos de su tiempo.

La crítica se apoyó entónces en la historia, en la política, en la biografía, en la moral, i pasó a ser una parte de la historia jeneral. Macaulay, entre los ingleses, Villemain, Sainte Beuve i Planche, entre los franceses, pueden ser presentados como modelos en que los jóvenes encontrarán un ancho campo de estudio i de observacion.



CAPÍTULO V.

Escritos epistolares.

1. Escritos comprendidos con el nombre de *epístolas* o *cartas*.—2. Importancia de este jénero literario.—3. Preceptos a que está sujeto.

1.—El *jénero epistolar*, dice Blair, parece a primera vista abrazar un campo mui vasto, porque no hai asunto en que no se puedan desenvolver los pensamientos en forma de cartas. Algunos autores han escrito de esta manera verdaderos tratados didácticos, sobre filosofía i otros ramos de ciencia. Walter Scott ha compuesto en forma de cartas una interesante historia de Escocia. Pero no basta la forma esterna para dar a esos tratados el nombre de composiciones epistolares. Esos libros se titulan de ordinario *Cartas a un amigo* (Walter Scott llama las suyas *Cartas de un abuelo)* o *Cartas a un discípulo*; pero el amigo o el discípulo desaparecen despues de algunas pájinas de introduccion, i se ve entónces que el escritor no se dirije efectivamente mas que al público. Esas obras serán históricas o didácticas segun el asunto que traten.

2.—La crítica no hace entrar en el jénero epistolar mas que esas cartas familiares i libres que en el último resultado no son mas que una conversacion que dos amigos separados confian al papel. Cuando esta correspondencia es

bien escrita, constituye una lectura mui agradable para un hombre de gusto, i tiene tanto mas mérito cuanto mas importante es el asunto. Pero aunque la materia que se trata sea bastante lijera, puede tener un grande interes si la correspondencia está escrita con injenio, con un estilo gracioso i natural, i sobre todo, si el carácter de las personas que se escriben tiene algo de interesante i de orijinal. Las cartas de Ciceron que han llegado hasta nosotros bastarian para asegurarle un nombre literario si no hubiese compuesto otras obras que lo han hecho acreedor a ser considerado uno de los primeros escritores del mundo. Madame Sevigné debe su alto renombre en la literatura francesa a la publicacion de sus cartas familiares. ¡Tan cierto es que los escritos epistolares ofrecen un vasto campo al injenio!

Las cartas, ademas, tienen una grande importancia histórica por cuanto reflejan, mas que cualesquiera otras producciones, el alma del escritor, i a veces dan a conocer pormenores e incidentes que no podrian hallarse en otra parte. El historiador busca en ellas la esplicacion de muchos hechos, i sobre todo el verdadero carácter de ciertos personajes que en esos escritos familiares aparecen despojados de las apariencias favorables o desfavorables que les dan los sucesos de la vida pública.

3.—Todo lo que se puede decir sobre las cartas en jeneral está encerrado en este precepto tan conocido i recomendado: es menester escribir como se habla. Pero es menester suponer que se habla bien; i existe el deber de hablar en una carta mejor que en la conversacion, porque hai tiempo para elejir las ideas i las espresiones i para darles un jiro mas agradable. Sin embargo, nada debe parecer rebuscado en una carta.

El estilo sencillo i fácil es el único que debe emplearse, a lo ménos jeneralmente; pero esto no quiere decir que se deban escluir ciertos destellos de injenio, que tienen en una carta la misma gracia que en la conversacion, sobre todo cuando se desprenden naturalmente, i sin que se note que han sido rebuscados.

Basta indicar este precepto para saber que es necesario evitar dos estremos en el estilo epistolar: el arte excesivo, es decir, los pensamientos afectados, las palabras sonoras, las figuras brillantes, los jiros pomposos o alambicados, i el excesivo descuido, es decir, los términos impropios, las frases triviales o mal construidas, los pensamientos insustanciales, en jeneral, todo lo que no seria bien recibido en la conversacion de la buena sociedad.

El escritor de una carta debe precisamente conocer su posicion i la de la persona a quien se dirije. Conviene que en ella no diga mas que lo que debe decir, i que lo esprese de la manera que debe espresarlo. El respeto, el deber, la amistad, la superioridad misma, tienen cada uno un lenguaje particular: la buena educacion, el buen sentido i el sentimiento nos dictan este lenguaje.

Las cartas pueden abrazar muchas i mui variadas materias, i el tono de ellas admite por lo tanto diferentes matices. En las cartas de sentimiento es menester ser conmovedor, penetrando en el alma con suavidad i sin pretender excitar las pasiones. En las de congratulacion es menester ser florido, pero no deben admitirse mas que los adornos naturales, i desechar todo atavío afectado. El retórico frances Domairon, de quien estractamos la mayor parte de estos preceptos, ha dividido las cartas en siete especies: de negocios, de solicitud, de recomendacion, de duelo, de reproche, de felicitacion i de consejos, i ha fijado reglas para cada una de ellas; pero muchas veces esas reglas salen, como debe suponerse, del dominio de la literatura.

En resúmen, el estilo de las composiciones epistolares tiene la naturalidad por carácter esencial, i esa naturalidad debe ser tal que refleje el alma del escritor. "Nada dice Suard, se asemeja ménos que el estilo epistolar de Ciceron i el de Plinio, que el estilo de madama de Sevigné i el de Voltaire. ¿Cuál de éstos debe imitarse? Ninguno de ellos; porque nadie tiene un verdadero estilo sino cuando posee el de su carácter propio i el del jiro natural de su espíritu, modificado por el sentimiento que esperimenta al escribir."



CAPITULO VI.

El Periodismo.

1. El periodismo no constituye un jénero literario separado.—2. Preceptos jenerales a que está sometido.—3. La polémica, sus principios i sus inconvenientes.—4. Bosquejo histórico de la prensa periódica.—5. Las revistas.

1.—El periodismo, es decir, los artículos que publican los diarios i periódicos, no forma en realidad un jénero literario separado de los otros que acabamos de analizar en los capítulos anteriores. Los escritos periodísticos tienen por objeto o discutir un principio, o jeneralizar nociones científicas, políticas o literarias, o referir hechos, ya sea que se cuente un suceso o que se escriba la biografía de un personaje. En todos estos casos los escritos a que nos referimos pertenecen propiamente al jénero didáctico o al jénero histórico, i les convienen las reglas que para éstos han dado los preceptistas.

2.—Sin embargo, el periodismo discute los principios, jeneraliza las nociones i cuenta los hechos de una manera tan particular, que casi puede decirse que exije preceptos especiales, o a lo ménos una modificacion parcial de los preceptos jenerales.

En efecto, los artículos de los diarios, dirijidos a un inmenso número de lectores, en que se encuentran hombres de todas condiciones i de toda clase de educacion, destinados ordinariamente a tener la vida efímera de un sólo dia, requieren por esto mismo un tono particular. Les con-

viene ante todo la mayor claridad, las formas mas nítidas i palpables que sea posible emplear para dar relieve i vigor a las ideas que se quiere jeneralizar, a fin de que sean comprendidas por el mayor número de lectores. Los principios mas abstractos, las nociones mas complicadas, deben ser presentados bajo una forma lijera i agradable, buscando el medio de llevar el convencimiento por la insinuacion.

No se crea por esto que el periodismo escluye la meditacion i el estudio. Ya sea que se trate de establecer principios o de referir hechos, el periodista debe conocer lo mas profundamente posible la materia de que se trata; porque aun bajo el tono mas lijero conviene que haya un fondo, que se asienten ideas luminosas i fundamentales. El periodista no puede eximirse de respetar este precepto si quiere ejercer una verdadera influencia en el ánimo de los hombres ilustrados, que por esto mismo no se dejan fascinar por los atractivos del estilo, cuando éste no encierra raciocinios bien concebidos i nociones bien meditadas. Tan cierto es esto, que en los paises mas ilustrados, en que la prensa periódica es un verdadero poder público, un diario o un periódico cuenta varios i a veces muchos redactores, cada uno de los cuales tiene a su cargo el tratar especialmente un órden de materias sobre las cuales ha hecho estudios particulares. Sólo así se consigue dar al periodismo todo el prestijio que quiere para ilustrar i dirijir la opinion pública. No se necesita insistir mucho para demostrar que es mui difícil i casi imposible que un sólo hombre, por ilustrado que sea, pueda escribir con igual acierto acerca de todas las materias de que trata cada dia la prensa periódica.

3.—El periodismo exije, ademas, otro elemento que suele ser su escollo. Hablamos de la pasion, es decir, del ardor, del entusiasmo con que debe sostener los principios que discute. Destinados a combatir a sus adversarios i a fortalecer a sus parciales, los escritos del periodista, lanzados en medio de la lucha, deben participar del calor de ésta, dirijirla, alentarla, detenerla cuando conviene, hablando muchas veces al corazon.

Aun en estas circunstancias no es posible abandonar el terreno de la fria razon. Aun en los momentos de mayor exaltacion, conviene que el periodista se dirija mas a la intelijencia que al sentimiento, que no abandone el raciocinio i la lójica, porque en último resultado lo que nos impresiona mas profundamente es la solidez de la argumentacion. "La prensa periódica, dice M. Mezières, debe la autoridad i la influencia que ejerce no tanto a la libertad de lenguaje de que se sirve, como a los límites que ella se impone en el uso de esa libertad...... No debe hacer nada de que pueda avergonzarse, nada de que pueda arrepentirse despues del calor del combate. Severa para los principios, respeta a las personas i no permite respecto de sus adversarios ningun procedimiento que los ofenda."

Por otra parte, el uso de la pasion está sujeto a dos condiciones indispensables. El escritor debe estar convencido de lo que dice. Respetando siempre la verdad tal como la comprende, la sostendrá con completa buena fe, sin tratar de falsearla ni de disimularla. Tampoco le es permitida la exajeracion, la destemplanza, la procacidad para con sus adversarios. Se comprende fácilmente que estos espedientes puedan fascinar al vulgo de los lectores, pero los hombres cultos prefieren la moderacion en el estilo, porque sometiéndose a ella, se llega de ordinario a resultados mas seguros, al convencimiento sin producir la irritacion. Los preceptistas dan a este respecto una regla que ha sido formulada con estas palabras latinas: *Suaviter in modo, fortiter in re*, suave en la forma, vigoroso en el fondo.

Estos preceptos son particularmente aplicables a la polémica. Se da este nombre, derivado de una voz griega que significa guerra, a las discusiones mas o ménos vivas que se suscitan entre dos escritores. En jeneral, la polémica ofrece mas inconvenientes que ventajas, puesto que en vez de dirijir los esfuerzos del escritor a ilustrar al público, los encamina a una lucha que no tiene mas objeto que convencer o desprestijiar al adversario. Un distinguido crítico frances, M. Barot, ha señalado estos inconvenientes haciendo un

parangon entre la prensa periódica de su pais i la de Inglaterra. "La prensa inglesa, dice, se distingue de la nuestra en que no hace polémicas o las hace raras veces. Desdeña esos vanos i pueriles torneos de diario, que llenan casi esclusivamente nuestra prensa periódica, que no sirven de nada, no conducen a nada, no prueban nada i no tienen otro resultado que dejenerar en personalidades de mal tono, i producir en seguida injurias, insultos i duelos. La discusion no es útil sino a condicion de tener un propósito i una sancion. Una batalla no tiene razon de ser sino cuando se termina por una victoria: un debate necesita forzosamente una resolucion (i las polémicas mui pocas veces la tienen). Un diario tiene por objeto ilustrar a sus lectores i nó convencer a sus colegas. Nò conozcò nada mas vacío, mas estéril que las polémicas, aun las mas brillantes." Pero si el periodista no puede en ocasiones sustraerse a este jénero de debates, no debe olvidar que la fuerza de raciocinio hace mas impresion cuando va envuelta en el ropaje de la templanza i de la moderacion.

4.—El periodismo es propiamente una institucion moderna. Se dice jeneralmente que los antiguos no han conocido el uso de los diarios. Sin embargo, los griegos tenian sus *Efemérides* i los romanos sus *Actas diurnas*, en que se señalaban dia por dia los actos de la autoridad pública i los acontecimientos importantes. Estas últimas nacieron a fines de la República i reemplazaron a los anales pontificios, cuya redaccion estaba confiada al colejio de sacerdotes. Independientemente de las noticias políticas, las *Diurnas*, como se les llamaba vulgarmente, referian todos los acontecimientos estraordinarios, anunciaban los espectáculos, los matrimonios de las grandes familias, la muerte de los personajes ilustres, etc.; describian los fenómenos meteorolójicos i daban otras noticias. Al fin, bajo el imperio se vió aparecer un boletin de las recepciones de la corte. La propagacion i difusion de esta especie de periódicos debian ser mui limitadas; pero no tenemos noticias ciertas acerca de esto.

Estos boletines desaparecieron con el poder romano. Durante toda la edad media la curiosidad no pudo satisfacer sino interrogando a los viajeros venidos de paises lejanos. Este medio imperfecto de publicidad produjo la ignorancia completa en que vivia cada pueblo de lo que pasaba en el pais vecino. Es frecuente en la historia el ver que un hecho ocurrido en Alemania i que interesaba a la España, no era sabido en este pais sino dos o mas meses despues. Parece que los primeros impresores pensaron en dar a luz desde el siglo XV hojas volantes que consignaran las noticias mas importantes; pero ni entónces, ni despues, bajo las ardientes luchas de la reforma, en que circularon tantos folletos de discusion política i teolójica, se empleó este medio de publicidad.

Sólo a mediados del siglo XVI, en 1563, algunos industriales venecianos concibieron la idea de dar a conocer las noticias de la guerra que la República sostenia entónces con los turcos, por medio de publicaciones análogas a las de los antiguos, que llamaron *Noticias escritas*, i en efecto eran escritas a mano, porque el gobierno no permitia la impresion. Llamóseles *Gaceta*, por el nombre de una pequena moneda (*gazetta*) que se pagaba por leerlas.

Se cuentan tambien entre los precursores del periodismo ciertas circulares, manuscritas primero e impresas mas tarde, que algunos grandes negociantes de Hamburgo dirijian en esa misma época a sus ajentes i corresponsales para tenerlos al corriente de las noticias comerciales, i aun de los sucesos políticos que podian interesar a sus negocios. Publicábanse ademas en algunas grandes ciudades de Europa, hojas sueltas de noticias cada vez que habia alguna que por su importancia política o por su singularidad, debia llamar la atencion pública. Estas hojas de noticias no tenian períodos fijos para su aparicion.

Segun una tradicion muchas veces puesta en duda, en 1588 apareció en Inglaterra el primer periódico impreso. Cuéntase que con el nombre de *Mercurio ingles* se publicaba sin dia fijo una hoja destinada a dar noticias de las ope-

raciones militares que se ejecutaban para defender la isla contra la invencible armada de Felipe II; pero aunque se conservan algunas de estas hojas, la erudicion moderna las considera apócritas. Se sabe sí que en 1603, con motivo del advenimiento de Jacobo I al trono de Inglaterra, circularon manuscritas muchas hojas de noticias que aparecian periódicamente. En 1622 fueron reemplazadas por verdaderas gacetas semanales bajo los títulos de *Noticias semanales*, *Noticias de la presente semana* i *Correo semanal*, que se conquistaron ántes de mucho un crédito considerable, si bien se les acusó algunas veces de poco escrupulosas para decir la verdad. Se repitieron las publicaciones de esta clase durante todo el siglo con motivo de la revolucion inglesa; i en los otros paises de Europa se dieron a luz en seguida hojas semejantes, ya bajo un título uniforme, ya como boletines sueltos contraidos a referir un suceso particular.

Dado este impulso, el periodismo, destinado a satisfacer una necesidad imprescindible de toda sociedad civilizada, se desenvolvió natural pero lentamente. Sólo en 1709 tuvo la Inglaterra el primer periódico cuotidiano. Su ejemplo fué imitado por otros paises mas o ménos prontamente, i al fin el periodismo adquirió todo su poder i todo su brillo desde que junto con el resúmen de las noticias de cada dia, se hizo de sus pájinas un medio de difusion de principios políticos, científicos i literarios. La prensa periódica no ha alcanzado esta situacion sino en el siglo XIX, i mediante las conquistas de la libertad moderna que ha afianzado mas o ménos completamente la independencia del escritor i el respeto por las opiniones escritas.

5.—Aunque los diarios tratan frecuentemente cuestiones históricas, científicas i literarias, con un interes que no es del momento, o desde un punto de vista mas vasto i mas especulativo que el que les sirve de norma ordinaria, hai otras publicaciones periódicas que tienen por objeto principal o único esa clase de cuestiones. Son éstas las revistas, periódicos de mas estension que los diarios, i que se ocupan

principal i esclusivamente de literatura, de historia, de ciencias o de filosofía. Las revistas tratan estos asuntos con mayor desarrollo, jeneralizan las teorías dándoles un interes mas duradero, i reflejan no tanto el movimiento político de un pais o de una época como el movimiento intelectual.

Los escritos que dan a luz las revistas, ya sea que se propongan popularizar los conocimientos haciendo el análisis de las obras de otros escritores, ya tengan por objeto esponer principios nuevos i orijinales, pertenecen al jénero didáctico i están sometidos a las reglas de éste. Del mismo modo, los artículos históricos i biográficos están sujetos a los preceptos que rijen las obras de este jénero. Sin embargo, i aunque con frecuencia publican por partes libros enteros de historia, de ciencias i de literatura, las revistas, para hacerse accesibles al mayor número de lectores, emplean formas literarias mas sencillas i mas atrayentes que las que se usan en la jeneralidad de las obras científicas.

Las revistas de esta clase, datan del siglo XVII. La mas antigua talvez es el *El Diario de los sabios*, periódico mensual que comenzó a publicarse en Paris en 1655, i que despues de haberse interrumpido durante la revolucion francesa, subsiste hasta nuestros dias. A principios del siglo siguiente se dió a luz en Lóndres *El Espectador*, revista notable de literatura i de filosofía, que goza hasta ahora de una justa reputacion. Despues de éstas, las publicaciones de esta clase se han hecho comunes en casi todos los paises civilizados, i prestan un gran servicio a la difusion de las luces [1].

---

[1] Nada esplica mejor que las cifras siguientes el desarrollo que ha tomado el periodismo en nuestros dias i la importancia que se da a este jénero de literatura:

En 1826 el célebre jeógrafo frances Adriano Balbi publicó un *Ensayo estadístico de la prensa del mundo*. Segun él, se daban entónces a luz 3,168 periódicos, distribuidos en esta forma: Europa 2,142; América 978; Asia 27: Africa 12; Oceanía 9.

Cuarenta años mas tarde, en 1866, un bibliógrafo frances, M.

Eujenio Hatin, publicó una obra titulada *Bibliografía de la prensa*. La cifra aproximativa de los periódicos que entónces se daban a luz es 12,500, distribuidos como sigue: Europa 7,000; América 5,000 (de ellos 4,000 en los Estados Unidos), Asia, Africa i Oceanía, 500. Puede decirse que esta cifra casi se ha cuadruplicado en los últimos cuarenta años.

Los paises que tienen mas periódicos con relacion de su poblacion, son la Suiza i los Estados Unidos de América.



SEGUNDA SECCION.

COMPOSICIONES POÉTICAS.

CAPITULO PRIMERO

Poesía lírica.

1. Etimolojía i definicion de la poesía lírica.—2. Caractéres de este jénero de poesía; variedad, entusiasmo, magnificencia.—3. Disposicion de las odas; preceptos literarios relativos a ellas.—4. Diversas especies de odas: relijiosas, heroicas, morales i elejíacas.

1.—La *poesía lírica* es en jeneral aquella que está o que se supone destinada a ser cantada inmediatamente por el mismo que la ha producido. Desde mucho tiempo atras, los poetas líricos no cantan sus obras; pero se cree que los primeros poetas de la Grecia, los Anfiones, los Orfeos, los Tirteos i los Píndaros lo hacian así. De aquí provino que este jénero de poesía fuese denominado *lírico*, porque en otro tiempo, cuando el poeta cantaba, la lira acompañaba i sostenia su voz. La palabra *oda*, con que en nuestros dias se designa la forma mas elevada de la poesía lírica, tiene un oríjen semejante: en griego significaba cántico, himno.

La poesía lírica es la espresion mas libre i la mas elevada de la inspiracion poética. En las otras composiciones, el poeta no aparece, i su arte consiste jeneralmente en hacerse olvidar. Pero en la oda él habla en su propio nombre, i como inspirado por las musas. "La poesía lírica, dice el filósofo aleman Hegel en su célebre *Curso de estética*, representa el mundo interior del alma, sus concepciones, sus alegrías i sus sufrimientos. Es el pensamiento personal en lo que tiene de íntimo i de real, espresado por el poeta como su disposicion propia; es la produccion viva e inspirada de su espíritu."

2.—Este jénero de poesía está caracterizado por la variedad de los arranques del pensamiento, por el entusiasmo de los sentimientos, por la magnificencia de las imájenes, por la altura sostenida del lenguaje, i por cierto bello desórden en que el ojo esperimentado del crítico descubre un efecto del arte.

En efecto, si bien es verdad que una oda debe tener unidad de sentimiento, se pueden i se deben variar las imájenes, los pensamientos i jiros, cuidando siempre que todos ellos sean análogos a la pasion que domina.

El entusiasmo consiste en la vivacidad de los sentimientos, o mas bien dicho, en un sentimiento producido por una idea que nos domina esclusivamente. Los antiguos, observando el alma absolutamente contraida al objeto de la inspiracion, figuraban al hombre poseido por una divinidad. El entusiasmo produce los pensamientos elevados, las espresiones vigorosas i ricas, los sonidos armoniosos, los jiros atrevidos i las figuras brillantes. Los sentimientos no son verdaderamente poéticos i sublimes sino cuando parecen estar sobre el nivel de la condicion humana.

Esta misma condicion exije precisamente las imájenes i el lenguaje de la poesía lírica. Es menester que eleven nuestro espíritu sobre todas las ideas de grandeza que podia tener. Tenemos derecho de exijir del poeta que nos hable el lenguaje de la naturaleza i que nos conduzca por los caminos del sentimiento i de la razon; pero esto no se opone a

que su movimiento natural sea el de la elocuencia vehemente, es decir, el del sentimiento i de la imajinacion animados por grandes objetos.

3.—El principio de la oda debe ser atrevido, vehemente, impetuoso, porque cuando el poeta toma su lira se le supone fuertemente conmovido por los objetos que representa. Su sentimiento estalla, parte como un torrente que rompe el dique. Conviene que el principio de la oda sea la parte mas elevada de toda ella; pero se necesita mucho arte para disimular el punto en que el poeta tiene que bajar el tono.

Olmedo, cantando la victoria de Junin, comienza por comparar a Bolívar con Dios; pero por mas atrevidamente absurda que parezca esta comparacion, el jenio del poeta la hace aceptable. Héla aquí:

El trueno horrendo que en fragor revienta
I sordo retumbando se dilata
Por la inflamada esfera,
Al Dios anuncia que en el cielo impera.
I el rayo que en Junin rompe i ahuyenta
La hispana muchedumbre,
Que mas feroz que nunca amenazaba
A sangre i fuego eterna servidumbre,
Proclaman a Bolívar en la tierra
Árbitro de la paz i de la guerra.

Abandonándose a sus impresiones personales, a su entusiasmo, el poeta lírico olvida por un instante el héroe o el hecho que se propone cantar, porque el asunto de su poema no es realmente mas que una ocasion de manifestar los pensamientos i los sentimientos que la accion i los personajes excitan en su ánimo. De aquí nace el pretendido desórden que se nota en los grandes maestros del jénero lírico, en Píndaro i en Horacio. Pero hai siempre en la oda heroica, así como en la elejía o en la cancion lijera, una unidad real, la del sentimiento interior del poeta. Muchas veces estos desvíos son una especie de vacío entre dos ideas que no tienen union intermediaria o transicion. Se sabe

cual es la rapidez del pensamiento; i cuando el alma está apasionada, esta rapidez es mas grande aun. El ardor impulsa los pensamientos i los precipita, i no siendo posible espresarlos todos, el poeta toma solamente los mas notables; i como los espone en el mismo órden que se agolpan a su espíritu sin espresar los que le sirven de enlace, presentan cierto aire de incoherencia. Dejan, por consiguiente, algunos vacíos que el lector llena fácilmente cuando él mismo siente i cuando comprende el sentimiento del poeta. El preceptista frances Batteux, de quien tomamos esta observacion, la apoya con un ejemplo. En el cántico de Moises, el poeta hace decir a Dios: "He hablado. ¿Dónde están? *Dixi. Ubinam sunt?*" La frase completa seria así: "*He hablado* a mis enemigos durante mi cólera; mi sola palabra los ha hecho desaparecer. Vosotros, que sois testigos de mis victorias, responded: *¿Dónde están?*" Todas las palabras añadidas han pasado sin duda por la mente del poeta; pero no ha juzgado a propósito espresarlas todas. Estos vacíos, que dan fuerza i vigor a la oda, no deben encontrarse mas que en aquellos asuntos que pueden admitir pasiones vivas, porque son el efecto de una alma perturbada, i porque esa turbacion no puede ser producida mas que por objetos imponentes.

La oda admite tambien ciertas digresiones, en que el poeta trata algunos puntos inmediatos al asunto principal, sea porque la belleza de la materia lo inclina a separarse de aquél, sea porque la esterilidad del asunto que trata lo obliga a buscar fuera de él algo con que enriquecerlo. Olmedo, en el canto citado, hace aparecer en el campo de Junin al inca Huaina Capac, para recordar a los soldados de la independencia americana las perfidias de la conquista española en el Perú.

Estos desvíos i estas digresiones forman lo que se llama el desórden de la poesía lírica. "Una oda friamente razonada, dice Marmontel, es el peor de todos los poemas; pero no es el fondo del raciocinio lo que se debe desterrar de ella, sino la forma dialéctica. Los pensamientos deben estar es

presados en imájenes o en sentimientos, la esposicion en pinturas, las pruebas en ejemplos." En jeneral, esos desvíos i esas digresiones no deben servir mas que para variar, animar, enriquecer el asunto. Si lo oscurecen, lo recargan o lo embarazan, son malos. La razon no guia al poeta, pero es menester que pueda seguirlo: sin esto el entusiasmo no es mas que un delirio, i los desvíos no son mas que una locura.

De los preceptos anteriores se deduce que la oda no debe tener demasiada estension. En efecto, si sólo consiste en el sentimiento, i en el sentimiento producido por un objéto dado, no es posible que se sostenga por largo tiempo. Así, se ve que los mejores poetas líricos se limitan a presentar su asunto bajo las diferentes fases que pueden producir o mantener la misma impresion, despues de lo cual lo abandonan casi tan bruscamente como lo habian tomado.

4.—La poesía lírica, cultivada mas o ménos en todos los pueblos de la tierra, ha producido verdaderas obras maestras de inspiracion i de sentimiento. La literatura hebrea presenta modelos admirables en los salmos de David, en los cánticos de Isaías, en los trenos de Jeremías. Numerosos poetas griegos, entre los cuales Píndaro es el mas justamente célebre, i de cuyas obras no conocemos mas que una parte mui reducida, han servido por largo tiempo de modelo. En ellos se inspiró Horacio, poeta magnífico que supo sacar de su lira todos los sonidos i dar vida i animacion a todos los sentimientos. En los tiempos modernos, la poesía lírica ha sido cultivada con brillo en todas partes. En nuestra lengua, Herrera, frai Luis de Leon i Caro ocupan la primera fila sobre centenares de poetas líricos, dotados casi todos de algun mérito.

Los numerosos poetas que han cultivado la poesía lírica han hecho entrar en ella sentimientos de diferentes especies, de donde ha resultado naturalmente una division de las odas en clases marcadas por el sentimiento que domina en cada una de ellas. Así, hai odas relijiosas, heroicas, morales, amorosas i elejíacas, sometidas todas ellas a preceptos jenerales aunque caracterizadas por matices diferentes.

La oda *relijiosa*, denominada tambien cántico o himno, i salmo entre los hebreos, es una pieza lírica consagrada à Dios o a sus santos, i espresa los sentimientos de una alma ocupada en la meditacion relijiosa. Los cánticos de Moises i de Isaías, los salmos de David i algunas poesías de frai Luis de Leon, pueden servir de modelo de composiciones de este jénero.

Las odas *heroicas* están destinadas a celebrar a los héroes, los hombres ilustres i las acciones memorables. Todas las poesías de Píndaro que nos quedan son de este jénero. A él pertenecen tambien el canto de Fernando de Herrera a la batalla de Lepanto, el canto a Junin de Olmedo, i el de Quintana a la invencion de la imprenta.

Las odas *morales*, llamadas tambien filosóficas, cantan la virtud o dan a conocer la instabilidad de las cosas humanas, etc. La *Vida del campo* de frai Luis de Leon, admirablemente imitada de Horacio, es un modelo entre las odas de esta especie.

Las odas *amorosas*, denominadas tambien anacreónticas por el nombre del célebre poeta griego que las cultivó con tanto brillo, i tambien por el metro en que suelen escribirse; cantan no sólo los amores sino tambien las emociones vivas pero lijeras i transitorias que nos causan los placeres de la vida. Son famosas en nuestra lengua las que compuso Meléndez Valdes.

Las odas *elejíacas*, conocidas tambien con el nombre de elejías, estaban destinadas a la espresion de los sentimientos dolorosos, como lo manifiesta su nombre, que en griego significa *decir ¡ai!* pero mas tarde sirvieron tambien para espresar los sentimientos de ternura i aun de alegría. "El dolor fué encerrado primero en la elejía, dice Horacio, en seguida, el amor se sirvió de ella para cantar sus triunfos." Entre los antiguos, en efecto, se dió a la elejía una amplitud desconocida en nuestro tiempo. Servia, en manos de algunos poetas, para celebrar los placeres mas bien que las penas del amor, porque esta clase de odas exijia un ritmo

peculiar, denominado *elejíaco*, i cualquier asunto que se cantara en ese ritmo era llamado elejía.

En nuestro tiempo este jénero de composiciones comprende sólo los cantos melancólicos destinados a enternecer el alma i aun a veces a despertar el terror. La elejía puede ser o individual o social; es un canto lastimoso sobre las desgracias privadas o sobre las miserias de un pueblo: está destinada a despertar los sentimientos tiernos, como se ve en la *Caida de las hojas* del poeta frances Millevoye, elegantemente traducida por el poeta americano Heredia, o tiene por objeto producir una emocion profunda i arrancar jemidos de dolor, como cuando Jeremías llora en sus trenos o lamentaciones la desolacion de la ciudad santa i la esclavitud del pueblo hebreo.

Cualquiera que sea la clase de composicion lírica que el poeta cultive, debe someterse al único precepto que se puede dar para las composiciones de este jénero. "Despues de haber reflexionado maduramente su asunto, dice Geruzez, el poeta debe arreglar su inspiracion i abandonarse a ella, esto es, dejar que ese algo sagrado i lijero, como dice Platon, hablando del espíritu poético, voltejee en el jardin de las musas i recoja en él la miel de las flores, es decir, los sentimientos elevados, las ideas vigorosas i las imájenes graciosas i sublimes, porque se necesita de todo este conjunto para ganar la corona que resplandece en la frente de los Píndaros i de los Horacios."

No se puede dar una regla fija sobre el metro i la clase de estrofa que debe usarse en la poesía lírica. Los poetas castellanos han empleado con frecuencia la silva i el verso suelto, cuyas estrofas no guardan entre sí órden ni proporcion; pero hai otros poetas líricos, como frai Luis de Leon, que han dividido sus odas en estrofas mas regulares i simétricas.



CAPÍTULO II.

Poesía pastoral.

1. En que consiste la poesía pastoral.—2. Dificultades de este jénero literario.—3. Sus diversas formas; égloga e idilio.—4. Breves noticias históricas de la poesía pastoral.

1.—La *poesía pastoral* es una imitacion de la vida campestre representada con todos los encantos poéticos. No basta que los personajes que figuran en una pastoral se encuentren en el campo; es necesario tambien pintar la vida campestre embelleciéndola con todos los adornos i con todas las gracias que puede admitir. El lector espera ver en ella pastores o personajes enteramente consagrados a la vida del campo, i cuya inocencia i sencillez formen en nuestra imajinacion un contraste agradable con las costumbres i el carácter de los hombres lanzados en el torbellino de las ciudades.

2.—Una de las principales dificultades que el poeta tiene que vencer en el carácter i en el lenguaje de sus personajes es la de mantener un justo medio entre la rusticidad i el refinamiento. Un pastor puede mostrar buen sentido, reflexion, injenio, vivacidad i sentimientos tiernos i delicados, puesto que estas son cualidades que pueden poseer los hombres de todas las esferas sociales: pero no debe emplear sutilezas, perderse en reflexiones jenerales i en raciocinios abstractos, i ménos aun hablar el lenguaje de una ga-

lantería afectada, que no corresponde a su situacion ni a su carácter. Este jénero de poesía admite pasiones moderadas, sentimientos tiernos i afectos delicados que pueden producir quejas, canciones, combates poéticos i narraciones interesantes. Pero conviene en jeneral escluir los acontecimientos trájicos. No debe verse, por ejemplo, a un pastor que se suicida en la puerta de su querida; porque los pastores no conocen los trasportes de la pasion que conducen al suicidio.

La poesía pastoral tiene, pues, que vencer grandes dificultades para hacerse natural i verosímil; pero ofrece otro inconveniente que rara vez han salvado los poetas con felicidad. Las escenas de la vida campestre son desnudas de incidentes. El estado de un pastor o de una persona consagrada enteramente a las ocupaciones del campo, está rara vez espuesto a esos incidentes que dan a una situacion grande interes, sorpresa o curiosidad. Su vida es constantemente uniforme. Así, de todos los jéneros de poesía, la pastoral es, sin duda, la mas pobre en su asunto i la ménos variada en su ejecucion.

3. —Las formas jenerales de la poesía pastoral son el diálogo i la narracion, aunque a veces suelen mezclarse estas dos formas. El poeta hace hablar a los pastores, i en este caso la composicion toma la forma dramática; o refiere los amores i aventuras de los pastores. Aunque estas dos clases de poesía pastoral sean conocidas con un mismo nombre jenérico, se distinguen tambien entre sí con los de *égloga* e *idilio*. La primera de estas voces, que en su oríjen griego significa piezas escojidas, sirve ahora para designar aquellos poemas pastorales en que hai mas movimiento i accion. El *idilio*, que en griego significa pequeños cuadros, i con cuyo nombre han sido reunidas las célebres pastorales de Teócrito, designa en nuestros dias las pinturas, las narraciones, los sentimientos i la comparacion de nuestra vida con la de los pastores.

4.—La poesía pastoral es sin duda, de una remota antigüedad, puesto que la ocupacion del pastor es una de las

primeras que el hombre haya ejercido. Los griegos daban por inventor de este jénero de poesías a un pastor siciliano llamado Dáfnis, del cual no se conoce ninguna obra. Para la posteridad, el padre de la poesía pastoral, tal como la concebimos hoi dia, es Teócrito de Siracusa, que florecia por los años 270 ántes de Jesucristo. Ha pintado en sus idilios la naturaleza con una sencillez i una gracia verdaderamente inimitables, i ha sido considerado siempre como excelente modelo. Sus imitadores, aun los mas distinguidos, han sustituido el injenio a la sencillez, la afectacion a la naturalidad, porque pintaban lo que no habian visto i porque imajinaban lo que no habian sentido. Sólo Virjilio, el único poeta latino que se haya distinguido en este jénero, ha podido acercarse, i algunas veces sobrepasar a Teócrito.

En el siglo XVI, á la época del renacimiento, el estudio de Teócrito i Virjilio dió oríjen a que la poesía pastoral fuese cultivada en casi todos los pueblos de Europa, i principalmente en Italia donde Torcuato Tasso compuso su célebre *Amınta*. Garcilaso de la Vega, para no hablar mas que de los poetas que cultivaron este jénero en nuestra lengua, escribió églogas notables por la gallardía del lenguaje i por su elegancia poética; pero en jeneral son demasiado difusas, i sobre todo, poco naturales. En el siglo XVIII, i despues de muchos otros poetas españoles que cultivaron este mismo jénero, Meléndez Valdes compuso églogas mui estimadas en su tiempo, pero poco leidas en el dia. Los poetas castellanos han usado diversos metros i estrofas en la composicion de las églogas; pero las mas comunes han sido la silva i los tercetos endecasílabos.

El jénero pastoral ha caido en nuestros dias en un olvido casi completo. Las dificultades de esta clase de composiciones, o mas bien dicho, la imposibilidad de hacerlas naturales i verdaderas, ha ocasionado su descrédito. En nuestro tiempo la poesía exije mas verdad, i ante esta exijencia comienzan a desprestijiarse i a decaer esos jéneros ficticios.



CAPITULO III.

Epístolas.

1. Composiciones poéticas denominadas epístolas.—2. Preceptos literarios a que están sujetas.—3. Diversas especies de epístolas: filosóficas; familiares; heroidas.

1.—La *epístola poética* no es mas que una especie de carta dirijida a una persona real o ficticia. Bajo este título el poeta puede alabar, censurar, contar, filosofar, disertar i enseñar. Por lo que toca al tono del estilo que la epístola puede tomar, su campo no es ménos ilimitado. Todos los tonos le convienen porque su estilo se eleva o se rebaja segun la materia que se trata o segun el estado de la persona que escribe o a quien se escribe. Boileau ha descrito en una epístola el paso del Rhin por el ejército de Luis XIV en versos dignos de la epopeya. Horacio escribe a Augusto i le desenvuelve todas las leyes del buen sentido i del buen gusto en las obras de literatura con una nobleza i con una dignidad que suelen faltar en sus otras epístolas. Hai mas aun: la misma epístola admite todos los tonos de que es susceptible la materia de que se trata. Así, a propósito de una máxima, cuenta un hecho heroico, cómico o histórico en estilo elevado o sencillo.

2.—La epístola comienza i termina sin aparato. El título que lleva en su encabezamiento es un aviso dado al lector

de que no debe juzgar de la obra sino como se juzga de una carta; pero a lo ménos debe tener un grado mas de fuerza o de elegancia que si la epístola hubiese sido escrita en prosa. Basta, pues, que la epístola sea razonable en el fondo, interesante por el enlace de las ideas, i noble i graciosa por el estilo. La epístola es una forma cómoda mas bien que un jénero literario, i un cuadro en el cual pueden entrar sin esfuerzo injeniosas i sólidas lecciones.

3.—Horacio fué el inventor de esta especie de composiciones, i nos dejó excelentes modelos que fueron imitados en la antigüedad misma. Boileau, siguiendo sus huellas, ha perfeccionado la forma literaria creada por el poeta latino. Muchos otros poetas han ensanchado el campo de la epístola, i ha sido por tanto necesario introducir una division cualquiera que permitiese clasificar en ciertas categorías todas las obras de esta especie. Se han distinguido la epístola filosófica, la epístola familiar i la heroida.

Las *epístolas filosóficas* tienen por asunto una cuestion de moral, de literatura o una gran pasion. El *Arte poética* de Horacio no es mas que una epístola de esta especie. Francisco de Rioja compuso una dirijida a *Fabio* sobre la brevedad de la vida i la vanidad humana, que puede considerarse como el modelo mas acabado que ofrezca la literatura castellana en composiciones de este jénero. Las epístolas morales deben distinguirse por la exactitud i la profundidad del raciocinio. Es menester que los pensamientos, siempre verdaderos, sólidos i luminosos, estén bien encadenados i se sucedan con rapidez. Seria un error el creer que basta al poeta desflorar las cosas: debe estudiarlas i profundizarlas.

La epístola familiar tiene mucha ménos elevacion, i requiere cierto aire de neglijencia i de libertad, porque no necesita adornos rebuscados. Una elegante sencillez, una gracia lijera, algunos rasgos de injenio nacidos al parecer sin esfuerzo, he ahí lo que debe constituir su interes. Las epístolas de esta especie admiten la narracion de los hechos mas comunes i de los mas pequeños detalles con tal que

todo se encuentre espresado con gracia i naturalidad. Don José Joaquin de Mora, ha compuesto algunas epístolas de esta especie, que no carecen de mérito.

La *heroida* es una epístola séria, en la cual el poeta hace hablar a una persona ajitada por una pasion violenta, frecuentemente por el amor. Este nombre, raro entre nosotros, proviene del título que el poeta latino Ovidio, inventor de esta clase de epístolas, dió a la recopilacion de las que compuso. El poeta supone que algunas mujeres célebres de la antigüedad, como Safo, Fedra, Adriadna, separadas de sus esposos, de sus amantes o de sus padres, les escriben cartas en las cuales pintan su impaciencia por volverlos a ver. En latin esa palabra quiere decir heroina; pero los modernos la han aplicado a la clase de composicion literaria creada por Ovidio. El poeta ingles Pope cultivó este jénero componiendo la célebre carta de Eloisa a Abelardo, imitada por el poeta frances Colardeau, cuya imitacion ha sido traducida al castellano en dos ocasiones. El poeta debe esponer brevemente, desde los primeros versos de la heroida, la situacion i los motivos que lo hacen hablar o escribir. Las narraciones no deben intervenir sino cuando son esenciales, o cuando ofrecen un vivo interes, i entónces deben espresarse por medio de cuadros conmovedores i patéticos. Ademas en la heroida todo debe estar animado por el calor del sentimiento.

Los poetas castellanos han empleado diferentes metros para la composicion de las epístolas. Aunque se recomiende en jeneral el terceto endecasílabo, éste se ha usado particularmente en las filosóficas i morales. La silva ha sido empleada en las heroidas. Mora ha usado con mucha gracia la redondilla octosílaba en una de sus epístolas familiares.



CAPITULO IV.

Sátira.

1. Definicion.—2. Oríjen de la sátira.—3. Diversas especies de sátira; preceptos relativos a todas ellas.—4. Sátiras en prosa.

1.—La *sátira* es una especie de poema que censura con acritud o con malicia los estravíos del espíritu, los vicios i las ridiculeces. Mas bien que correjir, se propone castigar, i para esto entrega sus víctimas a la risa, al desprecio i a la indignacion. Esta censura no impide, sin embargo, que los poetas vulgares sigan haciendo malos versos, que los viciosos o los corrompidos continúen en su mala vida. La sátira es, pues, el castigo i no el remedio del mal.

2.—Entre los griegos la sátira era una pieza dramática en que se censuraban los vicios i ridiculeces de los hombres poniéndolos en escena. Se habla, sin embargo, de algunos escritores griegos que compusieron poemas satíricos mas o ménos semejantes a los que conocemos en el dia; pero no ha llegado hasta nosotros ninguna muestra de este jénero de composiciones. Para la posteridad, la sátira nació en Roma, i no fué en su principio mas que una especie de cancion en diálogo, cuyo mérito consistia en la fuerza i en la vivacidad de los ataques. En ella sólo estaba mezclado i confundido sin órden i sin regularidad, tanto en el fondo como en la forma. De aquí tomó el nombre de *sátira*, pala-

bra latina, con que se designaba un jarron en el cual se ofrecian a los dioses frutos de todas especies sin distinguirlos. La sátira fué, pues, en su principio un argumento. Pero los poetas latinos, i sobre todo Horacio i Juvenal, le dieron un alto grado de perfeccion.

3.—Como hai dos especies de vicios que correjir, unos graves i otros ridículos, hai tambien dos especies de sátiras. Una que censura el vicio i el escándalo, en la cual el poeta desplega un rigor i una crueldad que apénas puede encubrir el interes que manifiesta por la virtud. Esta clase de sátiras es la que cultivó Juvenal. La otra toma mas bien por tema los estravíos i las ridiculeces de la humanidad, estravíos i ridiculeces que no perjudican en nada a la consideracion moral de un hombre, tales como el hacer malos versos, o el invitar a una comida mal dispuesta. Esta es la especie en que se distinguió Horacio.

Aun cuando el estilo de la sátira debe ser en jeneral sencillo, i apénas un poco mas elevado que el de la conversacion familiar, su tono varia segun las dos especies que dejamos indicadas. Será serio si se propone criticar los grandes vicios, i festivo i lijero si el poeta quiere sólo señalar las estravagancias i ridiculeces. De todos modos, conviene siempre que se observen las reglas de la decencia, que se dé animacion i colorido a la sátira por medio de rasgos injeniosos i delicados, i que se aparten de ella los objetos desagradables i las ideas lúbricas. Juvenal, censurando los desórdenes de Mesalina, ha hecho ostentacion de un horrible cinismo, de tal modo que para llegar a su moralidad hai que atravesar la mas irritante inmoralidad. Horacio, por el contrario, ataca los defectos con burlas agradables i casi siempre decentes. Boileau, el mas distinguido de los satíricos modernos, ha llevado este jénero al mas alto grado de perfeccion mediante la observacion de estos preceptos.

La sátira, considerada en su objeto, puede ser moral o literaria, es decir, puede censurar los vicios relativos a las costumbres o los estravíos i pretensiones de algunos escritores. En los últimos tiempos se han hecho tambien sátiras

políticas de un mérito notable. Considerada en su estension, la sátira es personal si ataca i nombra a los culpables, i jeneral si sólo se contrae a los vicios i a los estravíos de la sociedad. Estas últimas son de ordinario las mejores.

En la lengua castellana hai muchos poetas satíricos, los Arjensolas, Quevedo, Jovellanos, don Leandro Fernández de Moratin, i otros de ménos mérito; pero todos ellos son mui inferiores a los escritores de esta especie de otros paises, i particularmente a los franceses. Los poetas castellanos han empleado en sus sátiras el verso suelto i los tercetos endecasílabos, pero han cultivado tambien este jénero en letrillas lijeras i agradables.

4.—La sátira ha sido escrita casi siempre en verso. Es áfcil, sin embargo, encontrarla en prosa; i en este caso está sometida a los mismos preceptos que la sátira poética. Los *Caractéres* de La Bruyère, uno de los libros que mas honran a la literatura francesa, son una galería de retratos imajinarios en que ese escritor ha hecho el análisis de muchos vicios i de muchas estravagancias de los hombres. Esta clase de sátira se ha aplicado tambien con mui buen éxito a la censura política; i ha producido verdaderas obras maestras, como las llamadas *Cartas de Junio*, en que un autor anónimo criticaba con un talento estraordinario la administracion inglesa en el siglo pasado; o como los escritos de Pablo Luis Courier, que ridiculizaba en el siglo XIX el gobierno de la restauracion en Francia. España ha tenido un grande escritor de esta especie en don Mariano José de Larra, cuyos artículos de costumbres i de política merecen ser leidos atentamente por los jóvenes como un modelo de lenguaje correcto i castizo i de buen gusto literario.



CAPITULO V.

Apólogo o fábula.

1. Definicion.—2. Oríjen i utilidad del apólogo.—3 Partes de que consta.—4. Personajes que figuran en el apólogo; reglas relativas a sus caractéres.—5. Preceptos literarios.—6. Breves noticias históricas del apólogo.

1.—El *apólogo*, llamado comunmente fábula, es la esposicion de una verdad moral bajo una forma alegórica. Contiene siempre un hecho inventado con el objeto de dar esa leccion; i como en literatura esta clase de hechos es llamada fábula, ha resultado que este jénero literario ha tomado en el lenguaje vulgar un nombre verdaderamente impropio.

2.—¿Cuál es el oríjen del apólogo? ¿A qué interes es menester atribuir su invencion? El fabulista latino Fedro, que segun la tradicion habia sido esclavo, se hizo, a lo que se cuenta, esta pregunta, i se le contestó de la manera siguiente: "El esclavo, que en su estado de dependencia no se atreveria a decir lo que queria, tradujo sus sentimientos en fábulas." En efecto, se concibe perfectamente que los esclavos o cortesanos se hayan servido de la fábula para decir a sus señores verdades cuya aspereza suavizaba esta forma literaria. Se refiere que Esopo desarmó la cólera de Creso, rei de Lidia, probándole con la fábula de *La Cigarra i las Langostas* que tenia interes en dejarlo vivir. *La Oveja del po-*

bre, apólogo consignado en la Biblia, fué el medio de que se valió el profeta Natan para censurar una falta cometida por David. Pero el apólogo, que en muchas ocasiones ha servido para suavizar la verdad o para censurar los vicios, sirve tambien para hacerse escuchar si no con mayor favor a lo ménos con mas atencion, porque esta forma literaria presta mayor evidencia a la verdad. ¿Habria comprendido el pueblo romano a Menenio Agripa, lo habria escuchado siquiera, si le hubiese presentado bajo las formas ordinarias de la dialéctica la leccion que contiene la conocida fábula *Los Miembros i el Estómago?*

3.—En el apólogo se distinguen dos partes diferentes: la accion, es decir, la esposicion de todo aquello de que se quiere deducir un conocimiento moral; i la moralidad, es decir, la proposicion que resulta de la narracion alegórica del apólogo. Esta moralidad, que siempre debe ser clara, corta e interesante, se coloca indiferentemente al principio o al fin. En este último caso el lector tiene el placer de adivinar la conclusion. Cuando ésta es demasiado palpable se puede omitir, como lo ha hecho La Fontaine en *La Cigarra i la Hormiga.*

4.—Los personajes que figuran en el apólogo son ordinariamente los animales; pero se hace intervenir tambien a los hombres, las plantas i aun los instrumentos usados por la industria humana. Aristóteles, que ha dado leyes a casi todas las partes de la literatura, no ha olvidado la fábula; pero la encierra en límites mui estrechos. Quita, por ejemplo, a los fabulistas la facultad de emplear otros actores que los animales, i en el número de éstos no cuenta al hombre. El precepto de Aristóteles es demasiado absoluto para que sea aceptable. Es verdad que las fábulas mas interesantes son aquellas en que sólo intervienen los animales; pero no pueden escluirse de ella los árboles i las plantas dotadas de virtudes particulares, i los utensilios fabricados para usos especiales. Segun el precepto de Aristóteles, no serian buenas fábulas *La Encina i la Caña i la Lechera i el Cántaro* de La Fontaine, el *Caballo i la Locomotora* de La-

chambaudie, i *El Té i la Salvia* de Iriarte; i sin embargo, todas ellas son verdaderos apólogos llenos de interes i de moral.

La fábula admite, pues, personajes de diversas especies i ha sido dividida, segun esto, en varias clases; pero estas clasificaciones no tienen importancia alguna. Ya sea que en la fábula aparezcan animales, plantas o instrumentos, lo que se exije es que haya una grande exactitud en las relaciones que deben existir entre la alegoría i el objeto al cual se hace alusion, i entre el suceso que se refiere i la consecuencia que se quiere sacar de él. El fabulista debe, ademas, dar a los animales, a las plantas i a los utensilios un carácter moral que se amolde con las costumbres, con las cualidades o con el uso de los animales i de los objetos que hace aparecer en la fábula. El zorro debe ser astuto, el perro fiel, el cordero débil e inocente, el leon soberbio e imperioso, la encina fuerte, la caña débil, la lima áspera, la locomotora veloz i poderosa, etc. Toda fábula en que los actores, cualquiera que sea su naturaleza, obren conforme a esta naturaleza i en que la moral sea una consecuencia natural de la accion, es buena por lo que toca a su composicion.

5.—Los preceptistas han discurrido mucho sobre la estension que debe tener la fábula; pero sobre esto no puede darse una regla absoluta. "Demostrada por una fábula corta, dice Arnault, la verdad produce el efecto de la punta de una flecha. Penetra de un solo golpe el objeto al cual va dirijida. Pero un clavo penetra tambien por golpes repetidos. La verdad puede, pues, entrar en las intelijencias a martillazos. No debe darse a los fabulistas una lei absoluta sobre la concision. Una fábula de La Fontaine no podria abreviarse sin echarla a perder, i una de Fedro no podria embellecerse alargándola."

Tambien han discutido los preceptistas si la fábula debe ser escrita en prosa. Tampoco se puede dar sobre esto una regla absoluta. Fedro, La Fontaine i muchos otros, i en nuestro idioma Iriarte i Samaniego, han compuesto en ver-

so fábulas admirables. Las fábulas de Esopo han llegado a nosotros en prosa; i esta misma forma han adoptado muchos otros fabulistas, entre otros Fenelon en Francia, i Lessing, escritor aleman del siglo XVIII.

Jeneralmente se recomienda la sencillez en el estilo de la fábula; pero observando este precepto jeneral, el estilo debe variar segun el asunto que se trata o el personaje a quien se hace hablar. La forma que mas agrada, porque es la mas natural i la mas rápida, es el diálogo; pero el fabulista debe cuidar de que cada personaje emplee un tono alegre o grave, malicioso o elevado, segun su carácter natural i segun el papel que desempeñe en el apólogo. En una de las fábulas citadas anteriormente, La Fontaine pone conceptos sublimes en boca de la encina, tanto mas notables cuanto que contrastan agradablemente con el humilde discurso que hace pronunciar a la caña. En el estilo, así como en el asunto de la fábula, el autor debe buscar todo lo que concurra a aumentar la ilusion i el interes. El lector no debe conocer que el fabulista no cree en la realidad de lo que cuenta, ni debe encontrar en el apólogo hechos ni sentimientos contrarios a la naturalidad.

6.—Se cree jeneralmente que el apólogo nació en el Oriente, i se da por creador de este jénero al poeta indio Bilbaí o Pilpai. En la Biblia se encuentran numerosos apólogos, como el de la *Oveja del pobre*, contenido en el libro de los Reyes, i muchos otros que han sido imitados por los fabulistas modernos. Las parábolas del Evanjelio son en cierto modo verdaderos apólogos.

Del Oriente, la fábula pasó a la Grecia, en donde fué cultivada mucho tiempo ántes de la época en que se cree que existió Esopo, que pasa por creador de este jénero literario. No es seguro que éste escribiese las fábulas que corren con su nombre. Babrio, poeta griego de la decadencia, ha dejado tambien una recopilacion de fábulas en verso. Entre los latinos, Fedro cultivó la fábula bajo el reinado de Tiberio, embelleciéndola con los encantos de la versificacion.

A pesar de esto, el número de los fabulistas antiguos no

alcanza a diez. Bajo este aspecto, la nacion moderna mas pobre en literatura es mas opulenta que toda la antigüedad. La Francia sola cuenta mas de trescientos fabulistas, el mas eminente de los cuales es Juan de La Fontaine, que en el siglo XVII compuso doscientas treinta i nueve fábulas, que son en su mayor parte verdaderas obras maestras. Elevó el apólogo a la altura de la verdadera poesía, dió a cada uno de sus personajes un carácter particular; i aunque jeneralmente el asunto de sus fábulas sea tomado de los escritores de la antigüedad, las hizo tan orijinales por la forma i el colorido, que son consideradas por todos los críticos como las mejores que jamas se hayan compuesto.

En la lengua castellana son tambien numerosos los fabulistas; i aunque mui inferiores a La Fontaine, algunos de ellos poseen un mérito relevante. Don Félix María Samaniego i don Tomas de Iriarte son, sin duda, los mas distinguidos entre todos ellos. El primero es poco orijinal, pero sus imitaciones de La Fontaine son casi siempre felices. El segundo cultivó un jénero que casi puede llamarse nuevo. Aplicó el apólogo a cuestiones literarias, i criticó por este medio los defectos i los vicios mas comunes entre los escritores i literatos. Las obras de ámbos fabulistas son con justicia consideradas clásicas en nuestra lengua.

No puede darse regla alguna sobre el metro i sobre la estrofa que deben emplearse en el apólogo en verso. Baste decir que Iriarte ha usado con felicidad todas las formas métricas conocidas en su tiempo.



CAPITULO VI.

Poemas menores.

1. Epigrama.--2. Madrigal.—3.—Balada.—4. Cancion.—5. Inscripcion.—6. Enigma. —7. Charada.—8. Otros poemas menores.

1.—Bajo este nombre se clasifican ciertas obras en verso, mui diferentes en jénero i carácter, i que sólo se asemejan entre sí en que todas son de corta estension. Vamos a señalar las mas importantes entre ellas.

El *epigrama* es un pensamiento fino e hiriente, espresado en verso, dirijido contra álguien o contra alguna cosa, i presentado felizmente i en pocas palabras.

El epigrama, como las otras obras literarias, presenta un carácter modificado segun los tiempos i las costumbres. Como lo indica su nombre, que en griego quiere decir *inscripcion*, el epigrama era entre los griegos un poemita de doce o quince versos destinado a ser escrito en los monumentos, en las estatuas i en las tumbas; pero luego se restrinjió esta denominacion a aquellas obras destinadas a censurar o a herir por medio del ridículo, i con formas de mucha brevedad i concision. Los latinos, particularmente Catulo i Marcial, cultivaron el epigrama con mucho talento; pero con frecuencia pasaron los límites de la moralidad i de la delicadeza. En los tiempos modernos, el epigrama ha sido cultivado en todas las literaturas, particularmente

en la francesa, donde los de Voltaire, Piron, Lebrun son en este jénero verdaderos modelos de finura e injenio. En castellano se recomiendan particularmente los de los dos Moratines.

Se puede decir que el epigrama no es otra cosa que una sátira corta. La brevedad i la sal son los dos caractéres principales de este jénero de poesía. La esposicion del asunto debe hacerse notar por esa rapidez de estilo que desecha todo lo que es lánguido i superfluo. La sal del epigrama consiste en el rasgo gracioso e inesperado, en el pensamiento picante o burlon, que debe ser espresado de una manera viva i agradable. La brevedad suele ser tal que el epigrama puede espresarse hasta en dos versos.

2.—El *madrigal* presenta mucha semejanza en su forma con el epigrama. Consiste en un solo pensamiento espresado con mucha concision; pero en lugar de ser burlon o hiriente, es por el contrario delicado, i busca siempre asuntos tiernos o galantes.

Mucho se discute sobre la etimolojía de la palabra madrigal, i jeneralmente se le da un oríjen español o italiano. En efecto, los antiguos no conocieron la palabra; pero algunos de los epigramas de Marcial i de Catulo son verdaderos madrigales, como lo son tambien algunas de las poesías atribuidas a Anacreonte. Son notables los madrigales de Voltaire i de otros escritores franceses, pero hai tambien muchos en castellano aunque jeneralmente largos i poco naturales. Los sonetos de Lope de Vega que comienzan:

Picó atrevido un átomo viviente, etc.
....
Daba sustento a un pajarillo un dia, etc.

pueden ser considerados verdaderos madrigales.

3.—La *balada* es una especie de romance tierno en que se traza a grandes rasgos la historia de un suceso. Se asemeja en algo a la elejía, pero es mas sencilla que ésta, i por su forma parece destinada al canto. Segun lo hace creer su

etimolojía, la balada fué en su oríjen el canto destinado a acompañar el baile. En la literatura castellana, la balada es una produccion moderna, imitada del aleman i del frances.

4.—La *cancion* es un poemita destinado al canto, dividido en estancias e imitado del italiano, en que el poeta manifiesta un afecto i ordinariamente el amor.

5.—Los poetas suelen encerrar un pensamiento en unos cuantos versos para grabarlos en un monumento, al pié de una estatua o en otro lugar visible; esto es lo que se llama *inscripcion*; pero cuando ésta está destinada a una tumba, recibe el nombre de *epitafio*. Este jénero de composiciones exije mucha concision i mucho rigor. Los griegos compusieron inscripciones verdaderamente magníficas; pero se puede citar como un modelo una que decora la estatua de Franklin en Filadelfia.

Eripuit coelo fulmen, sceptrumque tirannis

(Arrebató el rayo al cielo i el cetro a los tiranos.)

6.—El *enigma* es una sentencia misteriosa, una proposicion que se da a adivinar, i que se oculta bajo términos oscuros, casi siempre alegóricos o de doble sentido. El poeta, a fin de confundir al lector, oscurece el sentido con ideas muchas veces contradictorias, i que sin embargo se esplican naturalmente cuando se conoce la palabra que se busca.

7.—La *charada* es una especie de enigma en que la palabra que se da a adivinar está dividida en dos o tres, que se dan a conocer por sus definiciones.

8.—Hai todavía otras especies de poemas menores en que parece innecesario detenerse. De este número es la *dolora*, cultivada por el poeta español Campoamor, i que sólo es una clase de elejía corta i sencilla. La oda, la elejía, la epístola, etc., toman nombres especiales segun el objeto a que están destinadas, i admiten una clasificacion que indicaremos lijeramente. El *epitalamio* tiene por objeto celebrar un matrimonio; el *epinicio* una victoria; el *epicedio* llorar una

temprana muerte; el *eucarístico* dar gracias por un beneficio, el *jenetlíaco* felicitar a álguien por el nacimiento de un hijo. Tambien se clasifican entre los poemas el soneto i la letrilla, que como ya hemos visto, no son mas que formas métricas que pueden servir para asuntos mui variados [1].

---

[1] Los ejemplos siguientes darán a conocer algunas de las composiciones definidas en este capítulo.

MADRIGAL.

Picó atrevida un átomo viviente
Los blancos pechos de Leonor hermosa,
Granate en perlas, arador en rosa,
Breve lunar del invisible diente;
Ella dos puntas de marfil luciente
Con súbita inquietud bañó quejosa,
I torciendo su vida bulliciosa,
En un castigo dos venganzas siente.
Al espirar la pulga dijo: ¡Ai triste,
Por tan pequeño mal, dolor tan fuerte!
- Oh pulga! dije yo, dicha fuiste;
Deten el alma i a Leonor advierte
Que me deje picar donde estuviste,
I trocaré mi vida por tu muerte.

(LOPE DE VEGA.)

OTRO.

No sé por qué alaban tanto
Tu hermosura i jentileza,
Pues yo, Luz, en tu belleza
Veo tu menor encanto.
Te juran por lo mas santo
Que tu hermosura enamora;
Mi fé, que tanto te adora,
Por lo mas santo te jura
Que, aparte de la hermosura,
Eres, Luz, encantadora.

(CAMPOAMOR.)

EPIGRAMA.

¿Veis esa repugnante criatura,
Chato, pelon, sin dientes, estevado
Gangoso, i sucio, i tuerto, i jorobado?
Pues lo mejor que tiene es la figura.

(MORATIN EL HIJO.)

En España fué mui aplaudido el siguiente epigrama de Ventura de la Vega:

Una víbora picó
A Manuel Breton el tuerto.
¿Murió Breton? No por cierto:
La vívora reventó (*)

Este epigrama, sin embargo, no es mas que una imitacion de otro del poeta frances La-Martinière, afeado por el carácter personal que le dió el poeta español. Hélo aquí:

Un gros serpent mordit Aurèle:
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu' Aurèle en murut? bagatelle;
Ce fut le serpent qui creva.

(*) Vivian en Madrid, en una misma casa pero en departamentos separados, el mismo Breton de los Herreros i un médico llamado don Pedro Mata, mui bien reputado como literato, i autor de un tratado de medicina legal. Como las personas que buscaban a uno o a otro se equivocaban frecuentemente golpeando la puerta de aquel a quien no necesitaban, el doctor Mata puso en la suya los siguientes versos:

En esta mi habitacion
No vive ningun Breton.

Inmediatamente el poeta Breton de los Herreros fijó en su puerta la siguiente redondilla:

Vive en esta vecindad
Cierto médico poeta,
Que al pié de cada receta
Pone *mata*, i es verdad.

Los amigos de ámbos rieron mucho de este epigrama, que luego pasó a ser popular.

EPITAFIO.

Sol de la escena hispana sin segundo,
Aquí don Pedro Calderon reposa;
Paz i descanso ofrécele esta losa,
Gloria i aplauso, admiracion el mundo.

(MARTINEZ DE LA ROSA.)

ENIGMA.

Voi i vengo fijamente,
Antes i despues me citan,
Con mi nombre felicitan
I siempre soi consecuente:
Tengo miembros mas de veinte,
Otros me parten en tres.
En dos lo mas comun es,
Ya soi malo, ya soi bueno,
Ya soi propio o soi ajeno,
I soi ántes o despues.

—EL DIA.—

CHARADA.

Es doña Laura tan bella,
Me dijo ayer don Tomas,
Que suspirando por ella
Estuve sin conocella
Hecho, pues, un Barrabas.
Conseguí que la criada
Me entrase hasta mi *primera*
Donde hallé mui entonada,
Mui compuesta i mui peinada
A la deidad hechicera.
Mil afectos le rindió
Mi imajinacion fecunda;
Una rosa me ofreció,
I vi cuando me la dió
Que Laura era mi *segunda*.
No desmayé en mi porfía

Aun viéndola de este modo:
Obsequiéla noche i dia
Con la dulce poesía
Que aprendí estando en mi *todo*.

SOLUCION.

Esa criada que indiscreta
Por tus amores velaba,
Sin cumplidos ni etiqueta
Te presentó a la coqueta
En la *sala* donde estaba.
I al darte Laura una rosa
Con voluptuoso desliz,
Juzgaste que era una diosa;
Mas no era tan primorosa;
Que era *manca* la infeliz.
No le causó desconsuelo,
Que aunque el defecto le viste,
La obsequiaste con desvelo
Con esas flores del cielo
Que en *Salamanca* aprendiste.



CAPITULO VII.

Poema épico.

1. Etimolojía i definicion de la epopeya.—2. Reglas que se han dado para elejir la accion épica.—3. Importancia tradicional de este jénero de composiciones.—4. La accion del poema debe ser una, grande e interesante.—5. Plan del poema; proposicion e invocacion.—6. Esposicion; dos maneras de hacerla.—7. Nudo; interes épico; episodios.—8. Desenlace i epílogo.—9. Tiempo que debe durar la accion del poema.—10. Caractéres épicos. —11. Costumbres.—12. Máquina; diversas especies de personajes que entran en ella.—13. Importancia i utilidad de la máquina.—14. Majestad del estilo épico.—15. Diálogos, descripcion, narracion.—16. Versificacion.—17. Dos clases de epopeyas: las naturales i las de imitacion.—18. Epopeyas indianas.—19. Homero.—20. Virjilio i Lucano.—21. Los Nibelungen.—22. Dante.—23. Ariosto.—24. Camoens.—25. Ercilla. —26. Tasso—27. Milton.—28. Klopstok.—29. Voltaire.—30. La epopeya en nuestros dias.

1.—La palabra *epopeya*, con que se designa comunmente el poema épico, tiene por oríjen una voz griega que significa cantar hechos. En poesía se conoce, pues, con el nombre de épico el jénero narrativo.

Pero la crítica exije de la epopeya mucho mas que una simple narracion en verso. Reclama cierta grandiosidad en el asunto, mucha elevacion en los personajes, algo de maravilloso en sus hazañas, i una entonacion noble i poética. La

trompa épica, dicen los preceptistas, sólo celebra hechos ilustres, i sólo despide sonidos majestuosos.

Voltaire, que ha escrito un notable tratado histórico i crítico sobre la epopeya, la define en estos términos: "La narracion poética de aventuras heroicas."

2.—Los preceptistas han querido fijar las condiciones que debe reunir la accion del poema épico, i han dado sobre este punto reglas mui aceptadas en otro tiempo pero desatendidas ahora. La accion del poema, se ha dicho, debe envolver el oríjen de un pueblo: debe ser eminentemente popular, esto es, conservada por la tradicion nacional: no debe durar mas que un año: no debe ser tan remota que esa tradicion se haya adulterado o perdido, ni tan cercana que el poeta no pueda enganalarla con los recursos de su imajinacion. Se ha exijido ademas que el poema épico sea un reflejo fiel del siglo en que vivió el poeta, es decir, que este dé a conocer no sólo la ideas i las creencias de su época, sido el estado social i hasta industrial de un pueblo.

Despues de haber coartado de esta manera la imajinacion del poeta, los preceptistas han dicho que son pocos los poemas verdaderamente dignos del nombre de epopeya. En efecto, si las reglas precedentes han de ser tan absolutas como se pretende, la mayor parte de las composiciones mas aplaudidas en este jénero serian indignas del nombre de poema épico.

Estas reglas son el resultado del estudio de la *Ilíada* de Homero. Este poema es el documento mas antiguo que nos haya quedado sobre el oríjen del pueblo griego. Fué conservado por mas de tres siglos en la memoria de los rapsodas, cantores ambulantes que lo recitaban por fragmentos reavivando los recuerdos de la lucha que dió por resultado la destruccion de Troya. La accion de la *Ilíada* dura sólo cuarenta i siete dias. Se supone que Homero existió uno o dos siglos despues de la destruccion de aquella ciudad. Por último, como no tenemos otros documentos históricos de la edad heroica de la Grecia, los críticos han dicho que Home-

ro refleja todas las ideas i creencias, así como el estado social e industrial de aquella época.

Hasta el siglo pasado, en que estos preceptos estuvieron en gran boga, se creia jeneralmente que eran indispensables para la ejecucion de un poema épico; i a causa sin duda de las dificultades que ellos ponian al jenio del poeta, se consideraba necesario que cada literatura poseyese una epopeya nacional concebida en el molde del inmortal poema de Homero. La crítica no aceptaba todavía que la epopeya natural i primitiva, aquella que cuenta los oríjenes i las primeras tradiciones de un pueblo, es la produccion de las épocas que han precedido al cultivo de la historia; i que fuera de esas épocas sólo puede producirse la epopeya sábia o de imitacion, jénero de composicion artificial en que han podido hacerse obras maestras como las de Virjilio i del Tasso, pero que se diferencian mucho de los poemas homéricos.

3.—En nuestro tiempo, las ideas se han modificado a este respecto. No se da a la epopeya la importancia que se le daba ántes, ni se imponen al jenio del poeta trabas innecesarias, que no tienen otro fundamento que la tradicion i la rutina. Ahora no hai una regla absoluta para la eleccion del asunto. Un viaje, una conquista, una guerra civil, un deber desempeñado con heroismo, una pasion, todos estos asuntos pueden producir i han producido hermosos poemas, que merecen con justicia el apodo de épicos. Así, pues, el fondo de la epopeya es la narracion; pero difiere de la historia en que esa narracion debe ser poética, i en que la accion que se cuenta debe ser grande i si es posible, heroica.

No quiere decir esto que en nuestros dias hayan desaparecido las dificultades que presenta la epopeya. Léjos de eso, el poema épico, es, entre todas las composiciones poéticas, la mas noble, la mas elevada, i por esto mismo, es aquella cuya ejecucion es mas difícil. Inventar una grande accion calculada para agradar al lector, para instruirlo i para interesarlo; crear incidentes que estén bien ligados, i que, sin embargo, sean diferentes entre sí; animarla por una gran variedad de caractéres i de cuadros, sostener durante todo

el curso de una obra larga la dignidad en los sentimientos i la elevacion del estilo, todo esto es, sin duda, un grande esfuerzo del jenio poético a que pocos hombres pueden alcanzar.

4.—Por mas latitud que se haya dado a los preceptos relativos a la eleccion del asunto que ha de tratarse en la epopeya, la accion del poema tiene que someterse a ciertas reglas invariables. Debe ser una, grande e interesante.

La accion del poema es una, cuando del principio al fin, desde la esposicion hasta el desenlace, todo tiende a un mismo objeto. "La fábula, dice Aristóteles, no es una por la unidad del héroe, como lo han creido algunos; de muchas cosas que suceden a un sólo hombre, no se puede hacer un sólo acontecimiento: de muchas acciones que realiza un sólo hombre no se puede hacer una sola accion". La unidad del poema no consiste, pues, en la unidad del héroe, como consiste en una biografía, porque en una narracion de aventuras; los hechos desligados entre sí, o encadenados sólo por el personaje que pasa por todas ellas, no pueden interesar tan vivamente al lector ni fijar tanto su atencion, como una sola accion en que todo está encadenado, i en que los incidentes se entrelazan i concurren todos al mismo desenlace.

Sin embargo, la unidad de una accion épica no es bastante rigorosa para escluir todo episodio o toda accion subordinada. Como hemos visto en otra parte, por episodio se entienden ciertas acciones, ciertos incidentes introducidos en una narracion principal, pero que, sin embargo, no son tan esenciales que no puedan ser omitidos. La epopeya no sólo admite episodios semejantes, sino que éstos constituyen uno de sus mas hermosos adornos cuando son hábilmente dispuestos. Conviene que la ficcion reproduzca la fisonomía de la vida real: i en el curso natural de los sucesos humanos, todo hecho grande envuelve una multitud de circunstancias que el historiador recoje i dispone. Estas circunstancias influyen sobre el resultado jeneral, i frecuentemente lo preparan i producen. La epopeya, como la imitacion de la naturaleza, debe representar rara vez una accion

grande, sola i desligada de todo accesorio; pero el número i la estension de esos episodios dependerá de la naturaleza del asunto.

La accion épica debe tener bastante importancia i bastante brillo para fijar nuestra atencion i justificar el pomposo aparato que el poeta da a su narracion. La entonacion épica no puede convenir mas que a los asuntos grandes i elevados, sea por la naturaleza de la accion, sea por la celebridad de los personajes. Contribuye a alcanzar este resultado la circunstancia de que la accion no sea de fecha mui reciente, o comprendida en un espacio de tiempo cuya historia sea mui conocida. Este precepto, que no puede considerarse absoluto, permite al poeta tomar los nombres, los caractéres i los acontecimientos apénas conocidos i aprovechar la distancia de los tiempos para embellecer su obra con todos los encantos de la ficcion.

No basta que la accion del poema sea grande, porque la narracion de los mas altos hechos puede algunas veces ser mui fastidiosa. Se trata de elejir un asunto destinado a interesar al lector. Tal seria, por ejemplo, el héroe que hubiese fundado o libertado una nacion, o que se hubiese hecho el objeto de la admiracion de todo un pueblo por empresas brillantes que hayan ejercido una feliz influencia sobre la felicidad pública. La mayor parte de los grandes poemas épicos no deja nada que desear a este respecto: casi todos debieron parecer llenos de interes i de animacion en el pais i en el siglo en que fueron compuestos. Pero lo que sobre todo contribuye a hacer interesante el poema épico, no sólo para tal siglo o para tal pais, sino para todas las personas que lo leen, es el arte que despliega el autor en la ejecucion de su obra, es decir, el plan adoptado para abrazar muchos incidentes interesantes, i el carácter de los personajes. Ambos puntos deben tratarse con alguna detencion.

5.—El plan del poema, o mas bien la fábula que le sirve de asunto, consta de tres partes diferentes i esenciales, la *esposicion*, el *nudo* i el *desenlace*. El poeta debe esponer su

asunto con toda claridad, referir los sucesos despertando nuestro interes i desenlazarlos sin dificultad ni violencia.

La esposicion del poema comienza siempre por algunos versos en que el autor indica el asunto que va a cantar, o mas bien dicho, en que desarrolla el título del poema. Este principio, llamado tambien *proposicion*, inventado por Homero, ha sido seguido por casi todos los poetas épicos. Talvez no podria señalarse mas ejemplo en contrario que el poema del Dante. A ese principio sigue la *invocacion* en que el poeta parece pedir la proteccion del cielo o de las musas para llevar a cabo la obra que ha acometido. Todo esto ocupa sólo una parte reducida del poema: en seguida viene la verdadera esposicion.

6.—La *esposicion* es el desarrollo de la situacion de los personajes en el momento en que comienza el poema, i el cuadro de los intereses opuestos cuya complicacion va a formar el nudo de la intriga. Los poetas han observado diversas reglas en la esposicion épica. A veces siguen el órden de los acontecimientos: narran los sucesos desde su oríjen, adoptando un método que podríamos llamar *cronolójico*. Ercilla comienza su *Araucana* por describir el territorio chileno, da en seguida noticias de sus antiguos habitantes, de su conquista por los incas peruanos, del viaje de Almagro, i luego de la espedicion de Valdivia, con cuyas guerras se abre al fin la accion del poema. Otros poetas han seguido un camino opuesto: toman la accion en una parte interesante, para referirse al pasado incidentalmente, i darlo a conocer a los lectores sin hacer decaer su interes un solo momento. En la *Eneida* de Virjilio, los troyanos aparecen navegando en medio de mil peligros en el Mediterráneo, i son arrojados a la costa de Cartago, en donde se les recibe hospitalariamente. El lector, despues de conocer todo el primer canto del poema, ignora todavía la historia anterior de esos navegantes, si bien se ha interesado por su suerte. Sólo en el canto II, Enéas cuenta a Dido el sitio i ruina de Troya i las peregrinaciones por que han tenido que pasar él i sus compañeros. En la *Henriada*, Voltaire

ha imitado felizmente este sistema; i despues de haber conseguido que el lector se interese por su héroe, Enrique IV, hace que éste refiera en el canto II a la reina Isabel de Inglaterra los sucesos anteriores a la accion del poema, es decir, las guerras relijiosas de Francia i la San Bartolomé. Entre estos dos sistemas de esposicion épica, parece preferible el segundo. En efecto, anima la narracion introduciendo desde el principio el personaje mas interesante; i tomando la accion por su centro, hace refluir sobre ella el interes de la situacion presente de los personajes, avivando la impaciencia del lector por saber lo que los ha conducido a ella.

7.—Cualquiera que sea el objeto que se propone el poeta o su héroe, i cualquiera que sea el fin de la empresa, los obstáculos que se oponen a sus designios suministran otra especie de interes, que despierta nuestra curiosidad. Estos obstáculos se llaman *nudo*; i la manera como se les desenvuelve se denomina *desenlace*. El instante en que el poeta señala esa oposicion a los designios de su héroe despierta verdaderamente el interes épico, porque todo lo que precede no ha hecho mas que prepararlo. Entónces emplea las *peripecias* o cambios de fortuna que hacen pasar a los héroes de la felicidad a la desgracia, de la alegría al pesar, de la ajitacion al descanso; i el interes es mas jeneral cuando la peripecia es mas grande i completa.

El poeta evita con arte el fatigarnos con la narracion brillante i continua de las acciones de sus héroes, porque no hai lectores a quienes no fatiguen las repetidas descripciones de sitios i de combates. Vale mas dirijirse a veces a nuestro corazon para mover sentimientos patéticos i delicados presentándonos escenas suaves i tiernas. Virjilio lo ha comprendido así, colocando despues de las horribles desgracias de los troyanos, los tiernos amores de Dido i Enéas.

En esta parte del poema es donde entran frecuentemente los episodios. Aunque están destinados a procurar descanso al lector por medio de un incidente estraño al asunto principal, los episodios deben nacer naturalmente como produ-

cidos por las circunstancias. Enéas va a pedir socorro a Evandro, i lo encuentra haciendo un sacrificio a Hércules. Parece natural que Evandro (*Eneida*, lib. VIII) le cuente el oríjen de ese sacrificio: éste es el hermoso episodio de Caco. Los episodios ademas deben ser cortos en proporcion que su asunto se aleja de la accion principal del poema; porque si bien son un descanso concedido al espíritu, no tienen por objeto hacerle perder el hilo de la narracion. Por fin, aunque estén hasta cierto punto entrelazados con el asunto principal, deben ofrecer objetos diferentes de los que le preceden i le siguen, porque los episodios se admiten principalmente con el propósito de procurar la variedad.

8.—El *desenlace* es la solucion de los obstáculos i el término de la accion. Vale mucho mas que el desenlace se encuentre en la accion misma, como en la victoria de Enéas sobre Turno, i no realizado por fuerza estraña, como si Júpiter hiciese acabar el combate. Conviene que el desenlace sea natural, es decir, que aparezca sin artificio i como nacido de la accion misma. El poema ademas suele terminar por un *epílogo*, es decir, por un aesplicacion de ciertos incidentes que sirven para dar a conocer la suerte posterior de los personajes. El desenlace consiste en una accion final que termina lo que hasta entónces ha estado en suspenso; pero despues de esta decision, se desea a veces saber lo que vendrán a ser los personajes en particular. Este es el objeto del epílogo.

Se ha tratado de saber si el desenlace de una epopeya debia ser siempre feliz. La mayor parte de los críticos se ha inclinado por la afirmativa, porque el desenlace desgraciado produce en nuestra alma la consternacion i detiene el desarrollo de los sentimientos elevados que debe hacer nacer la poesía épica. La mayor parte de los poetas ha coronado con un desenlace próspero la empresa que ha celebrado; pero otros, como Lucano i Milton, siguieron una marcha opuesta. El desenlace del primero es la ruina de la libertad romana; el del segundo es la espulsion del hombre del paraiso terrenal. El desenlace depende, pues, del asunto que se

celebra, porque el poeta está obligado a respetar la historia o la tradicion.

9.—No es posible tampoco asignar término fijo al tiempo que debe durar la accion del poema. Se le concede siempre una grande estension, porque la epopeya no descansa necesariamente sobre esas pasiones violentas cuya duracion no puede ser larga. Aun en los poemas en que la accion dura ménos tiempo, el poeta ha tenido que recurrir a diversos artificios para contar los sucesos anteriores.

La *Odisea* de Homero no comprende mas que cincuenta i ocho dias desde la permanencia de Ulíses en la isla de Calipso hasta su vuelta a Itaca; pero por medio de los incidentes narrados en el poema, el lector sabe que las peregrinaciones de Ulíses han durado ocho años i medio, i conoce en todos sus pormenores aquel tejido de interesantes aventuras.

10.—Sea que la accion del poema se refiere principalmente a un solo hombre, como sucede en la *Odisea*, sea que se refiera a muchos, como sucede en la *Jerusalen libertada*, el interes del lector se fija siempre en el carácter de los personajes que figuran en la epopeya. Deben, por tanto, ser capaces de atraer fuertemente al lector, i de obligarlo en cierto modo a tomar parte en los peligros a que se espone.

Casi todos los poetas épicos han elejido un personaje para elevarlo sobre el nivel de los otros, i hacer de él el héroe de su poema. En efecto, la unidad del asunto es mas sensible cuando todos los incidentes se refieren a un personaje principal; i nosotros nos interesamos mas vivamente en la empresa que dirije el valor o la prudencia de un solo hombre. Pero el poema admite en todo caso muchos otros personajes cuyos caractéres deben ser estudiados cuidadosamente. La trajedia, dice Marmontel, no es mas que un momento de la vida de un hombre, i como en ese momento se siente violentamente ajitado por un interes principal o por una pasion dominante, debe en este corto espacio, seguir un mismo impulso, o a lo ménos no sufrir mas que el flujo i reflujo de la pasion que lo domina, miéntras que sien-

do la accion del poema épico de una larga duracion, la pasion puede tener sus descansos i el interes sus distracciones.

Así, pues, aunque cada uno de los personajes de la epopeya deba tener un fondo de carácter i de interes determinado, las tempestades que se levantan a su alrededor no dejan de modificarlo siquiera por algunos momentos. Pero es menester observar que jamas se cambia de inclinacion, de sentimiento o de designio sin una causa. Este trabajo exije del poeta un conocimiento profundo de la naturaleza.

Los preceptistas recomiendan que el poeta trace los caractéres de los personajes históricos de la epopeya segun el renombre que han dejado; pero tiene sin embargo facultad para darles mayor grandeza i elevacion. No quiere decir esto que es necesario que todos los personajes sean virtuosos, puesto que la imperfeccion i el vicio pueden encontrar un lugar en el poema épico; pero es menester no perder de vista que los principales personajes deben excitar mas bien nuestro interes i nuestra admiracion que nuestro odio i nuestro desprecio. Los poetas han llegado a dar grandiosidad de carácter aun a los personajes ménos simpáticos. Milton, en *El Paraiso perdido*, ha hecho interesante a Satanás con su orgullo insensato i su perversidad ilimitada.

11.—Se recomienda igualmente al poeta el respeto por la moral i el cuidado de inspirar la virtud por ejemplos heroicos; pero debe tambien pintar las leyes, las opiniones, las costumbres de las naciones, i representarlas buenas o malas con una exacta fidelidad. El poeta, a este respecto, está sometido a las mismas reglas que el historiador que no inventa ni escoje las cosas que cuenta, sino que las toma como las encuentra, i que las espone sin disfraz i sin alteracion. Cuando Aquíles devuelve a Príamo el cadáver de su hijo Héctor, esclama:—"¡Mi querido Patroclo! No te irrites contra mí si te llega hasta los infiernos la noticia de que he devuelto a su padre el cadáver de Héctor; porque (se cree que el héroe va a decir: No he podido resistir a las lágrimas de este padre infortunado; pero no es eso lo que dice) me ha traido un rescate digno de mí." Tales son las

costumbres i las ideas de los héroes de Homero. Aquíles, trasportado al tiempo de las cruzadas, habria podido conservar su carácter; pero sus costumbres i sus ideas no habrian sido las mismas.

Para dar al poema ese colorido de verdad, se necesita todavía otro estudio especial. El poema debe describir las localidades como tambien las armaduras i los vestidos de sus personajes. Por el májico efecto de esta exactitud en los detalles, el lector, presente en todas partes, se interesa en todos los movimientos, asiste a toda la accion i no puede confundir nada, ni perder nada de vista. Esto es lo que constituye uno de los grandes méritos de los poemas de Homero. Las armaduras con que se cubren los reyes de Argos i de Tesalia i los príncipes de Ilion, se ven en todos los cuadros de los pintores modernos copiados en los cantos del poeta griego. El lápiz i el pincel pueden todavía copiar los trajes i los adornos con que se visten las diosas i las heroinas en las solemnidades del Olimpo o de la tierra.

12.—Los hombres no son los únicos personajes en la accion épica. Esta admite tambien los dioses i los seres sobrenaturales. La intervencion de éstos es lo que se llama la *máquina* de la epopeya.

Muchos críticos sostienen que la máquina es esencial en el poema épico, a tal punto que aun cuando una composicion poética reuniese todos los otros caractéres de la epopeya, no puede ser colocada en este rango si la accion no está sostenida en su marcha por la intervencion de la divinidad. Este precepto, que no está fundado en ninguna razon ni en ningun principio, parece dictado únicamente por un respeto ciego por Homero. Se comprende que en los poemas primitivos la máquina sea un elemento natural. El poeta cree en la participacion directa de los dioses en los sucesos humanos, i cuenta con la misma conviccion con que se escribe la historia, las relaciones inmediatas entre aquéllos i los hombres.

Pero si esta parte maravillosa no es esencial en el poema épico, no puede tampoco escluirse absolutamente como in-

compatible con ese aire de verosimilitud i de realidad que tiene la epopeya. En las obras de los poetas no se busca en jeneral mas que el agrado, i para la mayor parte de los lectores lo maravilloso tiene un grande encanto. Seduce i sorprende la imajinacion, i abre un vasto campo a las descripciones magníficas i sublimes. Principalmente en la epopeya, hecha para producir la admiracion i desarrollar las grandes ideas, esa parte es donde tiene su lugar lo maravilloso i lo sobrenatural. Ambos suministran al poeta el medio de engrandecer el asunto que se trata, mezclando a él las ideas augustas i solemnes de la relijion; ámbos le ayudan a dar a su plan mas estension i variedad haciendo entrar en él, el cielo, la tierra, el infierno, los hombres, los seres invisibles, en fin, el universo entero. Así se observa casi jeneralmente en las mas grandes epopeyas, que en la parte sobrenatural, es decir, en aquella que mas se aleja de la verdad, es donde el poeta ostenta mayor vigor i mayor jenio.

Sin embargo, el poeta debe usar con mucha moderacion i prudencia de estos resortes estraordinarios. No tiene libertad de introducir a su agrado un nuevo sistema de máquina, ni separarse mucho de las creencias populares, es decir, de los misterios de la relijion i la supersticion del pueblo sobre el cual escribe. Tampoco debe prodigar estos resortes hasta el punto de sustraer de nuestra vista las acciones humanas, o de envolverlas en una nube de ficciones inverosímiles. No hai en la ejecucion del poema nada mas difícil que distribuir la parte que corresponde a lo maravilloso, i alcanzar que esto nos divierta i agrade sin que aquélla sea sacrificada.

Los personajes sobrenaturales que figuran en el poema son de dos especies. Unos son reales, es decir, personajes físicos que se mueven i obran como los hombres, ostentando su poder sobrenatural; otros son simbólicos, esto es, imájenes que representan alguna pasion o alguna virtud. Pertenecen al primer jénero el Júpiter de Homero, el Satanás de Milton, el jigante Adamastor de Camoens, i muchos otros que seria largo enumerar. De la segunda especie son

las personificaciones de pasiones o virtudes, como la Discordia, la Paz, la Amistad.

Algunas veces las divinidades reales no hacen mas que un papel alegórico. "Para agradarnos, dice Boileau, todo toma en la epopeya un cuerpo, una alma, un espíritu, un rostro. Cada virtud se convierte en una divinidad: Minerva es la prudencia i Vénus la belleza." Jeneralmente, sin embargo, las divinidades aparecen en el poema como personajes reales mezclándose en los negocios humanos e interviniendo directamente en la accion épica. Lo mismo sucede con los magos i hechiceros empleados por el Tasso, i por algunos otros poetas.

13.—Se ha discutido si en un asunto cristiano es permitido introducir los ánjeles, los santos i los demonios, como elemento de máquina. Boileau, que goza de un merecido respeto entre los preceptistas, resuelve esta cuestion por la negativa; sin embargo, es fácil observar que el empleo de esta clase de seres sobrehumanos ha dado majestad i realce a dos de las mas hermosas epopeyas modernas, *El paraiso perdido* de Milton i *La Jerusalen libertada* del Tasso. Pero lo que es absurdo es la confusion de la mitolojía pagana con los misterios de nuestra relijion. A este respecto nadie ha llevado mas léjos el desarreglo de la imajinacion que Camoens en *Los Lusiadas*. Vasco de Gama, sufriendo una tempestad, dirije sus ruegos a Jesucristo, i viene Vénus en su socorro. Los portugueses quieren propagar la fé en la India, i Vénus se encarga de favorecer la empresa. Este jénero de máquina imperfecciona notablemente el grandioso poema portugues.

Los personajes alegóricos tales como la Fama, el Amor, la Discordia i otros semejantes, son los medios mas pobres que puedan emplearse para producir lo maravilloso. Algunas veces pueden ser introducidos en una descripcion, o en un cuadro jeneral, como lo ha hecho Voltaire con singular habilidad; pero no deben tomar parte en la accion. Como se sabe que no son mas que seres puramente ficticios, cuyos nombres no representan otra cosa que ideas jenerales, i a

los cuales la imajinacion se niega a atribuirles existencia, no se podria hacerlos obrar de acuerdo con los personajes humanos, sin temor de que se produzca una insoportable confusion de ficciones i de realidades que destruiria enteramente la verosimilitud de la narracion.

En resúmen, lo maravilloso, aun cuando tiene cabida en la epopeya i aun le da realce, no debe emplearse mas que en las empresas importantes i aun en las partes mas importantes de esas empresas. Emplear el ministerio de un dios en los pequeños detalles es rebajar la divinidad i los hombres.

14.—Los poetas épicos de la antigüedad dieron a sus poemas una forma particular i llena de majestad. Los poetas modernos los han imitado, i de esta manera se han establecido las reglas sobre la forma esterior de este jénero de composiciones.

La primera condicion que debe tener el estilo de la epopeya es la *majestad*, esto es, una manera de espresar dignamente las ideas nobles i grandes i los sentimientos elevados. Pero este estilo tiene tambien cierta flexibilidad sin la cual se haria excesivamente monótono, i estas variaciones nacen de la diversidad de pinturas que traza el poeta. Si el poema no es mas que una serie de cuadros i de escenas de un carácter grave i sombrío, será imposible variar sus tonos. Este es el defecto que hace pesado i monótono el poema de Lucano, la *Farsalia*. Si el poeta, en la eleccion i en la disposicion de su asunto, ha arreglado episodios, incidentes, descripciones i escenas de un carácter suave i de una naturalidad agradable, el estilo para espresarlo se modificará por sí mismo. El poema de Virjilio es bajo este aspecto un verdadero modelo, El poeta varia con un talento prodijioso el tono i el colorido de sus versos cada vez que pasa de un cuadro a otro.

15.—La epopeya admite el diálogo pero exije siempre cierta elevacion, sobre todo, cuando hace hablar a un sér profético, o a un personaje sobrenatural. Nunca se baja hasta la conversacion familiar, ni aun en las escenas mas co-

munes. Es menester que algunas imájenes verdaderas i conmovedoras animen las pasiones, i que los detalles formen tanto como sea posible cuadros cortos i lijeros que enriquezcan el fondo con vivo colorido. En los diálogos del poema épico, el poeta evita los juegos superfluos que resultan de las oposiciones de palabras, la minuciosa simetría de ciertos jiros de una misma fórmula con que se reemplazan las repeticiones que de ordinario sirven de lenguaje a la pasion, i las antítesis i demas figuras rebuscadas. Los discursos que Ercilla ha puesto en boca de sus héroes, i particularmente uno que pronuncia Colocolo i otro que pronuncia Lautaro, son talvez las partes mas hermosas de su poema.

Las descripciones de la epopeya exijen no solamente una imajinacion viva, vigorosa, estensa para comprender a la vez el conjunto i los detalles de un cuadro vasto, sino tambien un gusto delicado i seguro para escojer los cuadros, i en cada cuadro las circunstancias i los detalles dignos del poema épico. El colorido de las descripciones es la parte brillante i quizá inimitable de Homero.

En la narracion de los hechos, el poeta debe ser rápido, claro i sobre todo verosímil. Supone que son conocidos todos los detalles que no tienen nada de interesante o que la reflexion del lector puede suplir sin trabajo alguno. Pero esta rapidez en la narracion no debe escluir los detalles interesantes, ni debe coartar la libertad del poeta de detenerse en aquellos puntos que mas interesan al lector. El grande arte de disponer estos accidentes consiste en presentarlos en el curso de la accion principal, ya sea como circunstancias de la accion misma, ya como incidentes i pasajes de una accion a otra, ya como una decoracion que forma el fondo del cuadro.

16.—Los antiguos habian destinado a la epopeya el mas regular i el mas armonioso de sus versos, el hexámetro. Pero aunque parezca cuestion resuelta la de que el poema épico deba ser escrito en verso, no faltan opiniones que admitan tambien la prosa como lenguaje de este jénero de

composiciones. Aristóteles ha prestado su valioso apoyo a esta opinion. La literatura moderna ha demostrado que la elevacion de la prosa puede acercarse al estilo poético de la epopeya. El *Telémaco* de Fenelon i talvez *Los Mártires* de Chateaubriand, merecen el nombre de poemas épicos, a pesar de estar escritos en prosa.

En la lengua castellana no existen composiciones de esta especie. Los poetas que han aspirado a escribir una epopeya han empleado siempre el verso para engalanar su obra. La mayor parte de ellos há usado la octava real, forma métrica imitada del italiano, i que ha sido cultivada con mucha felicidad en nuestra lengua, como lo revelan algunos pasajes hermosísimos de Ercilla.

17.—La crítica moderna ha establecido una distincion importante entre las epopeyas naturales, las únicas epopeyas verdaderas, i las epopeyas artificiales, o de simple imitacion. Las primeras han sido concebidas fuera de todo pensamiento literario. Son, segun la definicion dada por un erudito literato frances, M. Paulino Paris, "la narracion poética que precede a los tiempos en que se escribe la historia." Su carácter es la espontaneidad, una especie de impersonalidad en la creacion de la obra que va casi siempre hasta suscitar la duda de si ha existido o no el poeta bajo cuyo nombre ha llegado el poema hasta nosotros. Cantos nacionales, anales históricos, código relijioso i moral, enseñanza práctica, la epopeya primitiva lo reune todo, absorbe todos los elementos de vida de una raza o de una nacion, i refleja su espíritu i su estado social. Derivada de la poesía lírica, compuesta quizá de cantos desligados, esa epopeya ha sido trasmitida por los poetas cantores o trovadores, hasta que un jenio, probablemente aquel bajo cuyo nombre han llegado hasta nosotros, les dió la unidad que tienen hoi. Eminentemente popular, esa epopeya ha producido una influencia independiente de su valor literario. A esta clase pertenecen las dos grandes epopeyas de la India i los poemas homéricos en la antiguedad. En la edad media se produjeron igualmente algunos poemas de esta naturaleza.

Las epopeyas artificiales o de imitacion, no son la obra de la poesía espontánea. Son ante todo la obra del arte, i han sido compuestas por poetas cultos, que vivian en épocas que pueden llamarse sábias, en que ya existia la historia. Son estas la imitaciones mas o ménos felices de las obras de Homero, calcadas en su forma sobre ese modelo. Los antiguos produjeron algunos de esos poemas; i en las literaturas modernas hai infinitos ensayos de esta especie, entre los cuales la crítica literaria no ha aceptado como dignos de su nombre mas que los ocho de que daremos una idea sumaria mas abajo.

18.- Los mas antiguos modelos de la epopeya natural o espontánea que nosotros conozcamos son dos poemas de la India, que a pesar de su escepcional estension i de las dificultades del idioma en que fueron escritos, han sino estudiados i traducidos a las lenguas modernas. El *Mahabarata* de Viasa, personaje cuya existencia es por lo ménos problemática, i el *Ramayana* de Valmiki, son, en efecto, el conjunto poético de las tradiciones históricas i maravillosas, i el cuadro de la mas remota civilizacion del Indostan. Esos poemas, admirables bajo muchos aspectos, no se amoldan, sin embargo, a las condiciones de nuestro gusto literario, i pueden estudiarse por curiosidad o por el deseo de instruirse, pero no por el interes de su accion.

19.—Para nosotros, herederos de las tradiciones i del gusto literario de los griegos i de los romanos, la epopeya nació en Grecia, i fué Homero su creador. Nada se sabe de positivo sobre la vida de este célebre poeta, cuya existencia ha sido puesto en duda. Las leyendas lo hacen nacer en el Asia menor, los pintan ciego i nos refieren que cantaban por fragmentos los dos inmortales poemas que han llegado hasta nosotros bajo su nombre, i que sólo fueron escritos i reducidos a la forma en que los conocemos a los ménos tres siglos despues de la época en que se supone que existió Homero.

En *La Ilíada*, el poeta canta los combates que sostuvieron los griegos contra los troyanos en frente de Ilion. En

La Odisea, celebra las aventuras de Ulíses desde la toma de Troya hasta su vuelta a Itaca. La crítica ha notado en esos poemas i particularmente en el primero, algunas incoherencias en la accion, detalles inútiles, imperfecciones de forma; pero todas las naciones admiran el vigor de la narracion, la pintura de los caractéres i la magnificencia en las descripciones.

Los poemas homéricos son, ademas, el verdadero tipo de la epopeya natural, de aquella que canta los oríjenes de un pueblo, i que nos da a conocer sus creencias, su vida i su estado social. Los poemas homéricos, por otra parte, han servido de modelo a este jénero literario i han dado oríjen a un inmenso número de obras análogas en que no pueden hallarse los caractéres de la epopeya primitiva, i en que por esto mismo, i a pesar del jenio de algunos de los imitadores, se percibe siempre el esfuerzo impotente del que quiere reproducir una obra literaria que no puede componerse sino en una época determinada.

20.—La literatura griega produjo mas tarde algunas de esas epopeyas de imitacion que inspiraron los poemas atribuidos a Homero; pero, a pesar de las bellezas de detalles, son obras frias i pálidas, i casi no se toman en cuenta. Es preciso llegar a la literatura romana para encontrar en Virjilio i en Lucano dos poetas capaces de dar vida propia a esas epopeyas artificiales.

La Eneida de Virjilio, en que el poeta canta el establecimiento de Enéas i de los troyanos en Italia, es obra de un imitador constante de Homero, que ha llenado la primera parte de su poema con aventuras semejantes a las de *La Odisea;* la segunda, con combates parecidos a los de *La Ilíada*. Inferior a su modelo en la pintura de los caractéres i en la grandiosidad del jenio, lo sobrepuja en la perfeccion del estilo i en la encantadora disposicion de los detalles. Lucano, que escribia bajo el reinado de Neron su poema sobre la guerra civil entre César i Pompeyo, ha revelado grande elevacion de sentimientos tratando un asunto que no podia engalanar con los recursos de la invencion fabu-

losa. Su *Farsalia* es algunas veces árida; pero se descubre allí el alma de un poeta.

21.—El oríjen poético i tradicional de las naciones que crecieron i se desarrollaron en Europa despues de la caida del imperio romano, dió tema a muchos poemas que reunen las condiciones de las epopeyas naturales. *El Poema del Cid* de los españoles, *La Cancion de Rolando* de los franceses, son de este jénero. Pero el mas notable de todos es un poema aleman, *Los Nibelungen*, compuesto en su forma actual a principios del siglo XIII por la reunion de cantos nacionales mucho mas antiguos, a los cuales ha dado unidad un poeta acerca del cual no se tienen noticias seguras. Consigna los primeros recuerdos nacionales de la gran familia de los godos, su relijion, sus costumbres, sus antiguos héroes. Se ha dicho de *Los Nibelungen* que es un poema que puede sostener la comparacion con las epopeyas homéricas si no por la perfeccion de la ejecucion, al ménos por la sencillez del plan, por la grandiosidad natural, el vigor poético i hasta la incertidumbre que existe acerca de su oríjen i de su elaboracion sucesiva.

22.—El estudio de las obras maestras de la antigüedad clásica debia despertar en la edad media, junto con la admiracion por la epopeya, el deseo de producir obras de esa naturaleza. Así, pues, casi al mismo tiempo que los poemas naturales y espontáneos de que hemos hablado mas arriba, se cultivó la poesía sábia. La primera produccion de este jénero que posea un mérito indisputable, es *La Divina Comedia* del poeta florentino Dante Alighieri, escrita en los primeros años del siglo XIV. Este poema, el primero que haya sido escrito en la lengua italiana, encierra toda la ciencia de la edad media, i está concebido en el espíritu de su tiempo, a la vez popular, relijioso i patriótico. El plan es muy sencillo. Dante se supone perdido en una selva oscura, i en ella encuentra a Virjilio i a Beatriz, personificacion de la teolojía, i ámbos lo conducen al infierno, al purgatorio i al paraiso. Sin alterar su carácter i los acontecimientos en que tomaron parte, él hace representar a

sus contemporáneos mas allá de este mundo, un papel nuevo, los juzga i les asigna un lugar segun su mérito. Como es fácil comprender, el poema del Dante no tiene la unidad épica, i se puede considerar como una série de episodios en su mayor parte admirables, que no tienen entre sí mas encadenamiento que el viaje imajinario del poeta. Pasa en revista todos los vicios por los cuales la Italia marchaba de dia en dia a la servidumbre, i con la entonacion profética de un gran jenio i de una grande alma, anuncia los males que se esperan a su patria. El poema del Dante no se amolda a las reglas asignadas a la poesía épica pero no por eso podria negársele el título de epopeya.

23.—La Italia produjo tambien a principios del siglo XVI otro gran poema épico en que las reglas clásicas de la epopeya fueron frecuentemente desatendidas, pero en que el jenio del poeta se sobrepone a todas las dificultades. Ariosto, natural de Reggio, publicó en 1516 su *Orlando furioso*, especie de continuacion de otro poema caballeresco, al cual oscureció casi completamente. Ariosto, canta la guerra imajinaria de Carlo Magno contra los sarracenos, la locura de Orlando, los amores i el casamiento de Rojerio i de Bradamanta. Aunque este poema carece de la unidad, i mas que todo del tono constantemente noble i elevado, el jenio de Ariosto ha logrado interesar vivamente al lector desenvolviendo una multitud de episodios alegres o tristes, tiernos o terribles, i pintando con un estilo siempre rico cuadros variados e interesantes.

24.—El libro de Ariosto alcanzó en Europa una gran popularidad. Dos grandes poetas, el portugues Camoens i el español Ercilla, compusieron a la vez obras mui diferentes en el fondo, pero parecidas en la forma. *Los Lusiadas* de Camoens tienen por objeto celebrar el viaje de Vasco de Gama; i por medio de episodios, encierra toda la historia del Portugal, lo que hace embarazosa la accion del poema. Se le reprocha tambien el abuso de los detalles jeográficos i el haber hecho intervenir a la vez en la máquina los dioses paganos i los santos del cristianismo; pero hai en él gran-

diosidad en la accion, nobleza i elevacion en los pensamientos i un maravilloso colorido poético en las descripciones.

25.—Ercilla, militar español en la guerra contra los indios de Chile, celebró esta guerra en su *Araucana*. Describe con ardor los combates, i con naturalidad i correccion las localidades: bosqueja regularmente los caractéres, i pone hermosos discursos en boca de sus héroes; pero su obra carece de plan i de unidad épica, de tal modo que mas que un poema parece una historia poética de la guerra que celebra. Sus ficciones i su máquina son poco felices, i sus episodios están mal entrelazados con el asunto principal. Los críticos no le conceden jeneralmente el título de epopeya; i sin embargo, es la mejor de las numerosas obras compuestas en España con las pretensiones de poema épico.

26.—El siglo XVI produjo otro poema mas famoso todavía que los dos anteriores. Torcuato Tasso, llamado comunmente El Tasso, nacido en Sorrento, cerca de Nápoles el año 1544, dió a luz a los veinte i siete años su *Jerusalen libertada*. Es sin duda alguna el poema épico mas regular de los tiempos modernos. Su asunto es la primera cruzada; su héroe es Godofredo de Bouillon, que elejido jeneral de los cruzados, va a poner sitio a la ciudad santa. El Tasso hace aparecer muchos grandes personajes, cuyos caractéres, mui diferentes entre sí, sostiene hasta el fin con un arte maravilloso. Sus descripciones son igualmente admirables: i su obra toda ha merecido siempre los aplausos de la crítica por la severa unidad de accion, la verdad i la elevacion de los sentimientos, i el empleo de una máquina mui en armonía con las creencias de su siglo.

27.—La literatura inglesa poseyó tambien un gran poema en el siglo siguiente. Juan Milton, nacido en Lóndres en 1608, vió representar en Milan una comedia titulada *Adan o el Pecado orijinal*, i concibió el designio de sacar de esa farsa el asunto de una trajedia. Sus ideas se ensancharon en el trabajo, i quiso componer un poema épico, que comenzó á la edad de cincuenta años. Ciego i desvalido, despues de haber desempeñado un papel importante en la

revolucion de Inglaterra, Milton dictaba a sus hijas los versos admirables que forman *El Paraiso perdido.* El asunto de este poema es la caida de nuestros primeros padres. El plan es hermoso, sus caractéres están perfectamente dibujados, su máquina, sin salir de los misterios del cristianismo, es rica e imponente, i su estilo es noble i con frecuencia sublime Se le censura, sin embargo, la estension de sus discursos, i cierta especie de disertaciones teolójicas que hacen a veces fastidiosa la lectura de su poema; pero a pesar de estos defectos, la fecundidad, el vigor i la belleza de imajinacion que reinan en toda la obra colocan a Milton al lado de los mas grandes poetas.

28.—La literatura alemana cuenta tambien un poema relijioso, mui inferior, sin embargo, al *Paraiso perdido.* Klopstok, poeta sajon del siglo pasado, compuso un poema con el título de *Mesíada*, en que se ha propuesto cantar la venida de Jesucristo, su muerte i su resurreccion. Como Milton, ha permanecido fiel a las tradiciones de la iglesia, i ha desplegado el poder i la elevacion de un verdadero poeta i el talento de un escritor superior; pero en jeneral es difuso a tal punto que los cantos que siguen a la muerte de Jesus no ofrecen ningun interes. Ademas, las pasiones que hacen vivir a la poesía, figuran débilmente en aquel poema.

29.—La Francia tuvo su epopeya en esa misma época. Voltaire compuso en su juventud la *Henriada*, que tiene por asunto la toma de Paris por Enrique IV. Se ha dicho con alguna razon que hai en este poema mas injenio que verdadero jenio, mas colorido que invencion, mas historia que poesía; que los retratos, aunque mui brillantes, se asemejan todos entre sí; que el sentimiento ha desaparecido por las descripciones; i en fin, que el plan es defectuoso. En cambio se debe decir que si Voltaire no ha alcanzado a la perfeccion de la epopeya, su obra merece bajo muchos conceptos el éxito prodijioso de que gozó, i que en algunos pasajes ha igualado a los mas grandes maestros.

30.—En nuestro siglo, como ya hemos dicho, no se da á

la epopeya la importancia que se le daba en los siglos pasados. Ha llegado a decirse que el poema épico no es de nuestro tiempo, i en efecto, la epopeya homérica, la única natural i espontánea, no puede reproducirse, como no puede crearse un estado social como aquel que le dió oríjen. La epopeya sábia, o de imitacion, como la de Virjilio o la del Tasso, por ejemplo, es un jénero artificial que puede cultivarse en todos los tiempos, pero que no se amolda a las exijencias literarias de nuestra época. Esa clase de poemas exije un grande esfuerzo intelectual, i al fin no satisface al gusto moderno, que quiere en las obras de imajinacion ménos aparato i mas vida i movimiento, algo que lo acerque a nuestras ideas i a nuestros sentimientos. El célebre crítico Villemain, estudiando esta cuestion en su cátedra de la Sorbona, decia: " La novela elocuente, la novela apasionada, la novela moral i virtuosa, es el poema épico de las naciones modernas."

A pesar de esta opinion, no han faltado en nuestro siglo los ensayos de poesía épica. Sin hablar de *Los Mártires*, obra de un talento superior, en la cual Chateaubriand ha querido celebrar los sacrificios de los primeros cristianos en una prosa digna de la epopeya, sin hablar de una multitud de obras del jénero clásico mas desconocidas las unas que las otras, se encuentran en algunos grandes poetas la intencion i a veces el nombre de la epopeya aplicados a la poesía filosófica i social. Es una de las singularidades de nuestra época sábia e incrédula a la vez, el haber sustituido la duda a la fe como elemento poético, i el haber hecho de las ajitaciones i de las turbaciones del alma oscurecida, la materia de una nueva e inmensa epopeya cuyo héroe seria la humanidad. El *Don Juan* de Byron i el *Jocelyn* de Lamartine, aunque concebidos por jenios mui distintos i con propósitos diversos, parecen marchar a este mismo fin. Milton habia cantado la creacion del mundo i el primer hombre: en nuestro tiempo se ha intentado cantar el último hombre i el fin de los tiempos. Vale mas sin duda que

los poetas vuelvan al mundo para repetirnos la eterna grandeza i la eterna miseria de la vida humana bajo una forma verdadera i bella, que sin duda no será la epopeya, pero que siempre será la poesía.



CAPITULO VIII.

Epopeyas burlescas.

1. Composiciones conocidas con este nombre; sus dos especies.—2. Epopeyas cómicas i satíricas; preceptos literarios.—3. Noticias históricas de las epopeyas burlescas i satíricas.

1.—Hasta ahora no hemos hablado mas que de la epopeya regular, es decir, de la que canta asuntos serios en tono grave i elevado. Pero hai otros poemas narrativos en que el poeta se propone celebrar una accion ridícula, haciendo intervenir héroes de diversas especies, i muchas veces animales movidos por pasiones semejantes a las de los hombres. Estos poemas tienen una accion complicada, frecuentemente una máquina sobrenatural, como la epopeya séria, i están escritos en un tono solemne i elevado. En literatura tienen el nombre de *epopeyas burlescas*.

Estas obras son de dos clases diferentes. El poeta se propone en unas divertir al lector con la narracion de aventuras ridículas. Otras veces toma la forma épica para ridiculizar vicios i defectos. En el primer caso el poema toma el nombre de *cómico*; en el segundo se denomina *satírico*. Ambas clases están, sin embargo, sometidas a reglas mui semejantes.

2.—Para divertirnos, el autor de la epopeya burlesca exajera el valor, la cólera i las virtudes de sus héroes. No respeta ni las preocupaciones, ni la razon, ni la verosimilitud; i

sin embargo, nos interesa por la pintura animada de las acciones burlescas, i por la risueña ironía con que lanza sus dardos contra los errores i las estravagancias. Mas libre en su marcha que la epopeya séria, el poema burlesco no se limita a narrar siempre: con frecuencia la narracion se interrumpe i cede la palabra a la musa que implorando la indul-jencia del lector, se engolfa en digresiones picantes i entretenidas. El mérito principal de estos poemas consiste en la aparente seriedad, es decir, se recomienda que el autor mantenga siempre el tono elevado de la epopeya para que el chiste resalte del contraste entre la solemnidad épica i la estravagancia de la accion que se narra.

3.—Esta clase de poemas es mui antigua. Se atribuye sin fundamento a Homero la composicion de uno en que se cantan las guerras entre las ranas i los ratones. El mas notable entre todos ellos es quizá *El Lutrin* de Boileau. Un facistol de un tamaño enorme, colocado en el coro de la santa capilla de Paris, sustraia al chantre a la vista de los asistentes: éste lo hizo desarmar. La discordia se presenta al prelado i va a ajitar su corazon. El prelado quiso hacer poner el facistol en su antiguo lugar: el chantre resistió. De aquí nace el conflicto i la accion del poema, terminada por la victoria del prelado. Tal es el asunto cantado por Boileau; pero ha desplegado tanta imajinacion i tanto talento poético como se puede encontrar en la mas hermosa epopeya.

Butler, poeta ingles del tiempo de Cárlos II, compuso un poema llamado *Hudîbras*, especie de imitacion de *Don Quijote*, que se refiere a las disensiones relijiosas de Inglaterra, en que están ridiculizados los presbiterianos i los independientes. Se le considera con justicia como uno de los mejores poemas satíricos.

En la lengua castellana existe un poema burlesco de mucho ménos mérito que los anteriores, pero que sin embargo se lee con algun interes. Es éste *Las Necedades de Orlando*, de Quevedo, en que el poeta canta en tono de burla las hazañas de los caballeros de la edad media, sus luchas con descomunales jigantes, etc., etc.

Algunos de estos poemas tienen por actores diversos animales, a los cuales se les supone hablando i obrando como si fueran hombres. Se recomienda particularmente entre éstos uno del poeta frances Gresset, en que con el nombre de *Vert-Vert*, celebra las aventuras de un papagayo. Criado con un cariño esquisito en un convento de monjas, Vert-Vert habia aprendido sólo a pronunciar palabras relijiosas i honestas. Las monjas, encantadas con las habilidades de aquella ave, resolvieron enviarla a otro convento de monjas para que éstas lo admiraran. Vert-Vert hizo el viaje por el rio Loira, en una embarcacion en que viajaban unos soldados i otras jentes poco devotas. Allí oyó palabras indecentes, que se grabaron en su memoria con gran facilidad. Al llegar a su destino, Vert-Vert las repite encandalizando a las monjas, que esperaban oir otro lenguaje de su boca. Se le envia de nuevo a su convento, i allí se le somete a rigorosa penitencia para que olvide ese lenguaje vergonzoso. Sobre esta accion tan sencilla ha desplegado el poeta todas las gracias de su estilo, engalanándola con detalles llenos de delicadeza i de colorido.

En la lengua castellana hai dos poemas de esta naturaleza. La *Gatomaquia* de Lope de Vega, escrita en silvas i destinada a cantar los amores i aventuras de los gatos, posee muchas de las cualidades que requieren estos poemas; pero su accion no se desenvuelve con facilidad. El otro poema castellano, la *Mosquea* de Villaviciosa, canta en octavas reales las luchas de las moscas i las hormigas con una aparente seriedad i con una entonacion casi siempre digna de la epopeya.



CAPITULO IX.

Cuentos i leyendas.

1. Obras literarias comprendidas en esta clasificacion.—2. Preceptos a que están sujetas.—3. Autores que han cultivado este jénero.

1.—Al hablar de los escritos en prosa, dimos noticias de ciertas composiciones llamadas cuentos, semejantes por su asunto a las novelas, pero mas cortas i rápidas que éstas. Existen obras análogas en verso, i tienen tambien el nombre de cuentos. Los españoles las denominan ademas *leyendas* o *romances*.

El cuento se escribe, pues, indiferentemente en prosa o en verso, i en ámbos casos está sometido a reglas semejantes. Trata en jeneral asuntos festivos, muchas veces amorosos; pero admite tambien escenas tiernas i patéticas: no es difícil hallar cuentos poéticos cuyos asuntos son elevados i heroicos. Algunos escritores han empleado con felicidad personajes sobrenaturales i otros resortes maravillosos.

2.—No se pueden fijar reglas sobre la estension que deben tener las composiciones de esta naturaleza. Depende ésta de la importancia i del desarrollo de la accion, que a veces suele ser mui complicada: pero los cuentos mas aplaudidos que se conocen son regularmente cortos, i su accion

es breve i sencilla. Se exije en ellos la rapidez en la narra-cion, i la sencillez en el tono, pero no debe entenderse por esto que el colorido poético sea un defecto en las composi-ciones de esta especie.

3.—Como es fácil comprender, el *cuento* es de una remota antigüedad: se encuentra en todas partes i en todas las épocas. El fabliaux de la edad media, no es otra cosa que el cuento poético referido por los trovadores para distraer a los señores en la soledad de sus castillos. Fueron entón-ces excesivamente libres, como se deja ver en el *Decameron* de Bocaccio, compuesto en su mayor parte de fabliaux, a los cuales les dió la forma de prosa engalanada con toda la gracia de su estilo. Este mismo carácter domina en los cuentos de Lafontaine. En la lengua castellana hai mu-chos cuentos poéticos, conocidos, como ya hemos dicho con el nombre de leyendas. Bastaria citar los de don José Joaquin de Mora, que pueden considerarse como excelen-tes, sobre todo, por la gracia i naturalidad de la versifica-cion. Conservan tambien el nombre de *romances* cuando están escritos en versos asonantados, como sucede con los romances históricos del duque de Rívas.



CAPITULO X.

Poemas didácticos.

1. Definicion. — 2. Método en la esposicion. — 3. Elocucion. — 4. Episodios.—5. Diferentes clases de poemas didácticos; históricos, filosóficos y simplemente didácticos. — 6. Poemas didácticos burlescos.

1.—El *poema didáctico*, como lo dice su nombre, tiene por objeto enseñar una ciencia o un arte. En jeneral los tratados destinados a la instruccion se escriben en prosa; pero hai hombres que reunen a sus conocimientos el talento de hacer versos i de revestir con la espresion i la armonía poéticas las materias que son de para doctrina. En estas obras, pues, la poesía consiste principalmente en la forma.

2.—Para que este jénero de poesía reuna la utilidad al agrado, se necesita que el poeta respete dos preceptos capitales. Para instruir, debe emplear el órden i el método en la esposicion de las materias: para agradar, debe emplear los adornos que puede suministrar el lenguaje de las musas.

El órden es la primera necesidad en un poema didáctico. Los poetas, sin embargo, ocultan el método artificiosamente; parecen dejarse arrastrar por su jenio i seguir la materia tal como se presenta. El poema, en efecto, perderia todo su carácter poético si tuviera que seguir el órden rigorosamente lójico de las obras didácticas en prosa i si comenzara por definiciones elementales para seguir desarro-

llando los principios con escrupulosa severidad. Pero a pesar de este aparente desórden, el método domina siempre. Así, Virjilio ha dividido sus *Jeórjicas* en cuatro libros, i ha tratado en cada uno de ellos de materias diferentes, en el primero del laboreo de los campos, en el segundo de la viña, en el tercero de los rebaños, i en fin, en el cuarto de las abejas. Boileau ha dividido tambien su *Arte poética* en cuatro cantos, i en cada uno de ellos trata materias diferentes, en el primero la métrica, en el segundo las poesías cortas, en el tercero la trajedia, la epopeya i la comedia, i en el cuarto da preceptos jenerales a los poetas. Boileau ha podido alterar el órden natural en el canto tercero tratando del poema épico entre la trajedia i la comedia, pero no habria podido dar preceptos relativos a una de estas composiciones en la parte que destinaba al estudio de la métrica. Es permitido, pues, alterar el órden lójico en los detalles; pero las divisiones esenciales deben nacer del mismo asunto, referirse a un mismo objeto i formar un conjunto no ménos útil que agradable.

3.—La belleza de la elocucion no es ménos necesaria al poeta didáctico que el órden i el método. Se arroga todos los privilejios del estilo poético, vigoriza las ideas empleando términos metafóricos en lugar de términos propios, i añadiendo ideas accesorias que fortifican, aumentan i modifican las ideas principales, embelleciendo sus preceptos con descripciones animadas i útiles al objeto que se propone.

4.—Los poetas didácticos emplean tambien los episodios, por medio de los cuales dan cierto descanso al lector i consignan algunas noticias relativas a la historia del arte o de la ciencia sobre que escriben. Boileau, dando los preceptos de la sátira, caracteriza a los principales poetas satíricos. A propósito de las reglas de la trajedia, da cuenta de los progresos del arte trájico. Estos episodios están sujetos a los mismos principios que existen respecto de los que se emplean en el poema épico, es decir, deben estar bien entrelazados con el asunto principal, i deben ser cortos e interesantes.

5.—Los preceptistas clasifican los poemas didácticos en diferentes especies segun la naturaleza del asunto de que tratan. Hai poemas que no esponen mas que acciones i acontecimientos reales tales como han sucedido, en su órden cronolójico, sin arreglar sus diferentes partes i sin elevarse sobre las cosas naturales. Estos poemas pueden llamarse históricos. *La Guerra púnica* de Silio Itálico no es mas que un poema didáctico de esta naturaleza. *La Araucana* de Ercilla tiene mucha semejanza con esta clase de poemas.

Hai otros que consisten en el establecimiento de principios, sea de física, sea de moral, sea de metafísica, i que se llaman poemas filosóficos. La obra de Lucrecio titulada *De la naturaleza de las cosas*, en que el poeta espone los principios fundamentales del sistema filosófico de Epicuro, es la obra mas grandiosa entre las composiciones de este jénero.

Otros poemas hai, en fin, que no contienen mas que observaciones relativas a la práctica, preceptos referentes a un arte o industria, como *Las Jeórjicas* de Virjilio. Llámanse estos simplemente poemas didácticos.

La literatura española es sumamente pobre en poemas didácticos. La obra mas notable que se podria citar es el poema de *La Pintura* de Pablo de Céspedes, que no se conserva completo, i que sin bien no puede compararse a las obras maestras que en este jénero han producido las otras literaturas, posee algunas hermosas descripciones i preceptos dignos de ser atendidos.

6.—Al hablar de la epopeya hemos visto que hai cierto jénero de composiciones de apariencias sérias i épicas, pero que estaban destinadas a cantar una accion ridícula i grotesca. El poema didáctico se ha prestado tambien a esta clase de cambio; i al lado de los poemas sérios, como los que ya hemos mencionado, existen otros de un carácter diferente, destinados sólo a asuntos alegres i entretenidos. Pertenecen a este jénero *La Gastronomía* de Berchoux, i otros poe-

mas que seria inoficioso citar. En ellos, como en la epopeya burlesca, el principal mérito consiste en la seriedad i en la elevacion del tono para formar el contraste entre éste i el asunto que se trata.



CAPITULO XI.

Poemas descriptivos.

1. Carácter de este jénero de composiciones—2. Preceptos literarios; episodios—3. La poesía descriptiva no es de nuestro tiempo.

1.—El *poema didáctico* i el *poema descriptivo* tienen entre sí mui estrechas afinidades. El primero, sin embargo, fué conocido de los antiguos: el segundo es de oríjen moderno, i casi puede considerarse como un vástago nacido de aquel tronco.

Tanto en la epopeya como en el poema didáctico, el poema está obligado a describir. En el primera, el lugar, el tiempo, las circunstancias que acompañan la accion i los accidentes que se enlazan con ellos, son otros tantos asuntos de descripciones que el poeta engalana con el colorido de su imajinacion. En el poema didáctico los preceptos i los consejos ruedan sobre objetos que es menester esponer, definir i analizar; i en poesía, estas operaciones equivalen a describir o a pintar. La descripcion conviene tambien en las poesías de mas corto aliento, en la oda, en el idilio i en la epístola; pero la imajinacion comprende difícilmente la composicion de un poema de largo aliento sin mas asunto que un gran número de descripciones artificiosamente ligadas entre sí.

Sin embargo, en este jénero se han compuesto obras admirables. Thompson, poeta ingles, compuso en la primera mitad del siglo XVIII un poema titulado *Las Estaciones*, que puede considerarse una verdadera obra maestra. Este poema, imitado por algunos poetas franceses, ha servido, puede decirse, de punto de partida a la poesía descriptiva, en que se han ilustrado tantos poetas, i particularmente Delille, autor de *Los Jardines* i de *Los tres reinos de la naturaleza*.

El poema descriptivo está sometido tambien a las reglas de la unidad. El poeta entrelaza sus descripciones, dirijiéndolas todas a un mismo asunto, que se refiere siempre al magnífico espectáculo de la naturaleza; pero, como un poema formado todo él por una serie de descripciones, careceria de pasion i de movimiento, el poeta puede tambien intercalar episodios animados sobre un suceso histórico, sobre la vida de un personaje, o sobre otro asunto que despierte el interes del lector. Thompson, en la parte de su poema que destina al verano, habla del calor de la zona tórrida, i recordando las pestes que ese calor produce, refiere los sufrimientos de la escuadra inglesa que mandaba el almirante Vernon en Cartajena de Indias. Delille ha trazado incidentalmente el retrato de algunos grandes escritores.

Pero estos poemas necesitan algo mas que el interes que despiertan los objetos que se describen. Es indispensable tambien que esas descripciones estén adornadas del colorido poético. El grande arte de una descripcion pintoresca consiste en la eleccion de las circunstancias. No deben ser tan vulgares que apénas merezcan la atencion, porque conviene que sean nuevas, orijinales e interesantes para herir la imajinacion. Deben particularizar bastante bien el objeto descrito para diseñarlo de una manera pronunciada, porque solo los caractéres particulares dan ideas distintas. En una descripcion, ademas, todas las circunstancias deben tener las mismas proporciones i tender al mismo fin; esto es, si se quiere agrandar o embellecer un objeto, todas las circunstancias deben tener algo de grande o de agradable.

3.—La poesía descriptiva, a pesar del mérito de algunos de los escritores que la han cultivado, es un jénero ficticio de literatura que no tiene vida propia, i que realmente no corresponde a ninguna necesidad intelectual. "En nuestro tiempo, dice un célebre crítico frances, M. Tissot, los buenos dias de la poesía descriptiva han pasado quizá para no volver mas; i como sucede con frecuencia, este jénero ha caido de la mas alta prosperidad al mas exajerado desprecio. Defendiendo la reputacion literaria de Delille, yo aplaudo el juicio que ha hecho cesar la boga del jénero descriptivo. Tendia nada ménos que a desacreditar la poesía, i a hacer perder el jenio de la composicion, el secreto de la pintura de las pasiones i la elocuencia que hace hablar al corazon del hombre versos inspirados por un sentimiento profundo."

La literatura española no posee ningun poema del jénero descriptivo propiamente dicho.



CAPITULO XII.

Composiciones dramáticas.

1. Definicion i etimolojía del drama.—2. Importancia de este jénero literario.—3. Invencion de la fábula.—4. Interes dramático; interes fundado en los hechos, en las pasiones i en los caractéres.—5. Verosimilitud material i moral.—6. Actos i escenas.—7. Utilidad de los entreactos.—8. Esposicion del drama; diversos sistemas empleados en ella.—9. Nudo; peripecias; anagnórisis.—10. Catástrofe.—11. Unidades dramáticas.—12. Unidad de accion.—13. Unidad de tiempo.—14 Unidad de lugar.—15. Cómo se comprenden en nuestros tiempos estas dos últimas unidades.—16. Personajes del drama.—17. Pintura de sus caractéres.—18. Preceptos relativos al diálogo.—19 Clasificacion de las obras dramáticas.—20. Trajedia; su definicion.—21.—Condiciones de su accion.—22. Estilo de la trajedia.—23. Breves noticias históricas acerca de la trajedia.—24. Comedia; su definicion.—25. Ridículo cómico; medios de usarlo.—26. Estilo de la comedia.—27. Comedias de carácter, de costumbres i de intriga.—28. Breves noticias acerca de la historia de la comedia.—29. Carácter del drama propiamente dicho.—30. Resistencia que encontró este jénero de composiciones.—31. Importancia del drama en nuestros dias.—32. Sainetes.—33. Autos sacramentales.—34. Parodia dramática.—35. Comedia de majia.—36. Vaudeville.—37. Opera cónica.—38. Zarzuela.—39. Opera.—40. Baile.—41. Pantomima.

1.—La palabra *drama* viene de un verbo griego que significa obrar. En las composiciones dramáticas, en efecto, el poeta no cuenta la accion, como sucede en la epopeya;

hace obrar i hablar a sus personajes por medio de los actores que los representan. Considerado en jeneral, el drama es, pues, la representacion poética de una accion humana.

2.—De ordinario se ha considerado la epopeya como la mas elevada i majestuosa de las composiciones poéticas; pero la mas interesante, la que produce en nuestro espíritu una impresion mas profunda i duradera, es sin duda el drama. "Una trajedia que eleva el alma, una comedia que pinta las costumbres i los caractéres, dice madama de Staël, obran sobre el espíritu de un pueblo casi tanto como un acontecimiento real." En efecto, entre la simple narracion de un suceso i la realizacion de ese mismo suceso por medio de un drama hábilmente dispuesto i representado con propiedad, el interes mayor ha de estar por esta última. Por otra parte, el drama está destinado a representarse delante de una numerosa concurrencia, i por medio de un fenómeno moral jeneralmente observado, nuestras sensaciones son mas intensas cuando son muchos los que la sienten a la vez. Del mismo modo que el valor del soldado se retempla en el campo de batalla por el entusiasmo de sus compañeros, la admiracion de un espectador se exalta por el contacto con los demas espectadores. Por esto tambien los aplausos que recoje el poéta dramático son los mas populares i los mas estimados.

Pero el poeta no consigue fácilmente estos resultados. Para alcanzar un triunfo en el teatro, necesita estudiar el público al cual se dirije, porque el acontecimiento de los hombres es tan necesario al autor dramático como la misma imajinacion. Es indispensable ademas que la accion del drama pueda despertar el interes de los espectadores, i por último, que esa accion esté dispuesta con habilidad.

3.—La primera necesidad de una obra dramática es la invencion de un hecho, conocido en literatura con el nombre de fábula. Ese hecho puede ser verdadero o finjido, es decir, puede ser suministrado por la historia o por la tradicion, como sucede casi siempre en la trajedia, o inventado por el autor como se ve ordinariamente en la comedia. Aun en el

primer caso, no es posible que la historia o la tradicion suministren al poeta una accion con todas sus circunstancias, de tal manera que pueda ponerse en escena sin ningun trabajo. Ya sea que el autor dramático tome un hecho cualquiera de la historia adornándolo con incidentes fabulosos, ya sea que lo invente, tendrá en todo caso que revestirlo de circunstancias que lo hagan interesante, i que le den verosimilitud.

4.—No hai necesidad de definir el interes, ni de decir que nace a veces en el corazon, a veces en la intelijencia. Que un acontecimiento o que una serie de acontecimientos nos conmuevan, nos enternezcan, o nos aterroricen, i los seguiremos con vivo interes hasta saber el fin, sea para salir de nuestra perplejidad momentánea, sea para satisfacer nuestra curiosidad mantenida en suspenso. Esta situacion en que estamos durante el curso de la representacion es la causa única del placer que nos procura, i este placer existe junto con el interes dramático. Existen tres especies de interes en el drama: el interes excitado por los hechos, el interes excitado por las pasiones, i el que producen los caractéres. Algunas veces un solo drama reune los tres; pero con frecuencia el interes de una sola especie basta para cautivar nuestra atencion.

El teatro de los griegos nos suministra pocos ejemplos del interes fundado sobre la multitud de acontecimientos. Sus dramas se componen ordinariamente de un hecho sencillo cuyo desenlace se anuncia casi en la esposicion. El interes, en las obras de los grandes trájicos griegos, no se funda mas que en el movimiento de las pasiones, i en el juego de los caractéres. Entre los modernos, el arte es mucho mas complicado i tiene otros recursos. Hai en los dramas una multitud de hechos que, cruzándose y desenvolviéndose sostienen la curiosidad i el interes por saber en qué vendrán a parar los sucesos. Esta especie de interes se establece dando a la marcha de las cosas la justa proporcion que les conviene: de modo que la atencion siempre excitada no se distraiga ni se fatigue en seguirlas. De la singularidad

de uno o de varios caractéres resulta otra especie de interes que puede por sí solo sostener un drama casi sin acontecimientos i sin pasiones vehementes. No es difícil hallar obras dramáticas que no contienen mas que un retrato, pero tan colorido, tan fijo i tan hermoso que el público no se cansa de contemplarlo.

El interes es tan necesario en el teatro que ántes de emprender una composicion, el autor debe examinar largo tiempo cuál es el mas a propósito para su asunto, i si este asunto puede excitar un interes poderoso, i si este interes resultará de los hechos, de las pasiones o de los caractéres o de los tres medios reunidos. Si el autor busca el interes que resulta de los hechos, debe escojer un suceso de incidentes variados i capaces de mantener la curiosidad del espectador. Si necesita el interes que reside en las pasiones, debe buscar entre las mas fuertes emociones del corazon aquellas que se comunican mas vivamente a la multitud. Si busca el interes que reside en los caractéres, debe empeñarse en producir la sorpresa i la curiosidad por medio de algun personaje a quien distingan del resto de los hombres las cualidades de su alma o de su espíritu.

5.—Pero, de cualquiera especie que sea el interes de la accion dramática, exije una condicion indispensable, sin la cual no podria el poeta atraer la atencion de los espectadores. Esta condicion es la verosimilitud, es decir, la semejanza entre la accion que se representa i la vida real. Miéntras mas se acerque a la naturaleza la representacion dramática, mas impresion producirá sobre los espectadores. Cada vez que la verosimilitud ha sido violada, esperimentamos un sentimiento desagradable. No hablamos aquí de la verosimilitud material que resulta de hacer la representacion teatral semejante a la ejecucion del hecho, esto es, que el juego escénico i el trabajo de los actores sean de tal modo perfectos que el espectador se haga la ilusion cabal de que está viendo la realizacion del hecho que representa.

La otra verosimilitud, que llamaremos moral, depende de diferentes causas, de la manera cómo se desarrolla la

accion, de los hechos que se desenvuelven en ella; de los caractéres que intervienen en el drama, de las pasiones, de las costumbres i del lenguaje que se les atribuye. La imajinacion suple fácilmente algunas de las inverosimilitudes que se refieren a los puntos que acabamos de indicar. Nuestro espíritu tolera, por ejemplo, que en el teatro moderno aparezcan griegos i romanos, que hablen no sólo en las lenguas modernas sino tambien en armoniosos versos, i que se nos presenten como palacios i templos de la antigüedad, las telas pintadas que constituyen las decoraciones. El espectador que admite todo esto como una verosimilitud necesaria, no puede tolerar que el desenlace de la accion sea moralmente imposible, que los caractéres sean inciertos o falsos, que los personajes hablen en un lenguaje que no corresponde a la situacion, ni al tiempo en que se supone la accion, ni a las pasiones en que se les finje ajitados.

La verosimilitud dramática no debe consistir solamente en la fábula i en el conjunto de la accion, sino tambien en todos sus accidentes i detalles. Los personajes no deben obrar sin causa ni razon, i sólo porque así conviene al desenvolvimiento del drama. El espectador debe percibir el motivo por que entran a la escena i por que se retiran de ella, para que todos sus actos dejen traslucir que la accion marcha naturalmente i sin esfuerzo.

Para dar interes i verosimilitud a la accion dramática, no basta que el asunto o fábula sea interesante i verosímil: se necesita tambien que esté convenientemente desarrollado. El drama, como la epopeya, tienen su esposicion, su nudo i su desenlace; i el jenio del poeta puede disponer estas partes, haciendo intervenir en ellas todas las circunstancias e incidentes que realcen el interes i aumenten la verosimilitud.

6.—Como la accion dramática es susceptible de un largo desarrollo, se la ha dividido en escenas i en actos. Llámanse *actos* las partes de la pieza despues de las cuales el escenario queda vacío i la accion se suspende. *Escena* es la par-

te del acto marcada por la entrada o salida de algunos de los personajes [1]. Como es fácil comprender, no hai regla posible que pueda indicar el número de escenas de que debe constar un acto; pero sí se han fijado preceptos relativos al número de actos. Los latinos, que fueron los primeros en dividir las piezas en actos, conocieron esta regla que se encuentra consignada en Horacio:

> *"Neve minor, neu sit quinto productior actu*
> *Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi."*

> "Ni ménos de cinco actos, ni mas tenga
> El drama que una vez visto del pueblo
> Aspire a nuevos triunfos en la escena."

Entre los modernos, esta regla del preceptista latino no ha sido respetada; i no es mui difícil hallar excelentes trajedias i comedias en uno, en dos, en tres i en cuatro actos. Se recomienda sólo que la pieza no pase de cinco actos.

7.—Esta division del drama sirve no sólo para dar descanso a los actores i a los espectadores, sino tambien para desenvolver mas convenientemente la accion. Hai sucesos íntimamente ligados a ésta que no se deben presentar al espectador. Pertenecen a este número: 1º los incidentes ménos interesantes, i de los cuales el espectador se impone mas rápidamente por medio de la narracion que hace alguno de los personajes; 2º los sucesos demasiado violentos i atroces, como seria, por ejemplo, la ejecucion de uno de los personajes; 3º los hechos cuya representacion material presenta graves dificultades. Contra este precepto ha pecado el célebre poeta aleman Schiller en su afamado drama *Guillermo Tell*, haciendo que este personaje dispare en la escena la flecha que ha de atravesar una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Todos estos sucesos pueden verificarse

[1] En los teatros ingles i aleman, sin embargo, la palabra escena tiene un significado diverso. Se conocen con este nombre las partes del acto en que hai cambio de lugar i de decoracion.

durante los entreactos, es decir, durante el espacio de tiempo trascurrido entre acto i acto.

8.—Los actos i las escenas constituyen la division material del drama, pero la fábula que sirve de armamento está dividida, como ya hemos dicho, en tres partes. La esposicion es el punto de partida del drama, e indica cuál es el estado de las cosas cuando comienza la accion. Hemos visto las formas que los poetas han dado a esta parte de la accion en el poema épico: en el drama, la esposicion del asunto es una de las mayores dificultades del arte. Los antiguos, griegos i romanos, solian valerse de prólogos separados del drama, que repetia el coro. Otras veces presentaban en la escena un dios encargado de anunciar a los espectadores el asunto de que se trataba. Inventaron tambien la introduccion de un personaje llamado *Protático* (de una palabra griega que significa esposicion o principio) el cual no tenia mas objeto que esponer el asunto del drama, quedando exento de toda intervencion en él. En los tiempos modernos, estos medios de esposicion son completamente inaceptables, i por eso se han inventado otros espedientes. En el antiguo teatro español i en un gran número de piezas francesas, se ha empleado el arbitrio de confidentes, es decir, de un actor que se supone que ignora los hechos i a quien se cuenta lo que debe servir de base a la accion, instruyendo por este medio al espectador cuando se finje que se instruye al actor. Otros autores, el mas notable de los cuales es el trájico italiano Alfieri, han supuesto un personaje animado por una pasion violenta, que comienza la representacion por medio de un soliloquio en que espone el asunto del drama. No es raro hallar en el teatro frances contemporáneo ciertos prólogos, que no son mas que un acto en el cual se esponen los sucesos anteriores a la accion i que sirven a ésta de punto de partida. Todos estos sistemas son mas o ménos defectuosos. El mejor, pero tambien el mas difícil, consiste en que la accion se esponga por sí misma, i que los personajes, ocupados en sus propios intereses, instruyan a los espectadores del asunto de que se

trata sin otra intencion aparente que la de decirse el uno al otro lo que se dirian si estuviesen solos. La esposicion, ademas, debe ser breve para no fatigar la atencion del espectador ántes de que se haya despertado el interes.

9.—Los diversos incidentes creados por la accion e imajinados por el actor, forman el nudo o la intriga de la pieza. Su mérito consiste en avivar el interes de la accion entrelazando los incidentes i despertando la inquietud i la curiosidad del espectador. Es un defecto en el nudo de un drama el que deje traslucir el desenlace de la intriga. Esta es la razon por que interesan particularmente los dramas en que los personajes cambian de estado.

En efecto, si la suerte de los personajes del drama permaneciese siempre la misma, no habria hecho ni intriga que se desenlazase, i por consiguiente, no habria sorpresa, ni temor, ni ternura. Los reveses de la suerte producen en nuestra alma emociones tanto mas vivas cuanto sus golpes son mas súbitos i ménos esperados. Esto es lo que se llama *peripecia*. La peripecia es una condicion esencial de la fábula dramática, puesto que el terror, la compasion, la admiracion i la curiosidad nacen sólo de las diferentes especies de cambio de fortuna. Entre otros medios destinados a producir estas peripecias, se recomiendan particularmente los reconocimientos inesperados, llamados por los griegos *anagnórisis*, que varian la situacion respectiva de los personajes. Edipo, reconocido por el asesino de su padre, por el marido de su madre, por el hermano de sus hijos i por el azote de su patria, es una de las creaciones mas maravillosamente concebidas para conmover con fuerza el alma de los espectadores.

No se crea, sin embargo, que la complicacion de los incidentes que forman el nudo del drama constituyen su mérito principal. Ocasiones hai en que esos incidentes no hacen otra cosa que embarazar la accion haciéndola excesivamente complicada. El poeta debe comprender que el interes del nudo no depende tanto del aglomeramiento de lances co-

mo de la disposicion que se dé a éstos, del desenvolvimiento del carácter de los personajes.

10.—La peripecia final o el desenlace, tiene el nombre de *catástrofe* (de una voz griega que significa trastorno). Esta parte del drama exije tambien un arte particular. Es menester que este desenlace sea producido por causas naturales i verosímiles, de manera que son defectuosos los que se realizan por una causa sobrenatural o por cualquiera de esos acontecimientos que sólo se verifican en las novelas. Es menester, ademas, que el desenlace sea sencillo, que no dependa mas que de un pequeño número de acontecimientos i que no interese directamente mas que a algunos de los personajes. En el desenlace ademas, el poeta debe evitar los largos discursos, los frios razonamientos i las frases estudiadas.

Se ha discutido mucho, aunque sin resultado alguno, si el desenlace de la pieza debe ser feliz o desgraciado. En último resultado depende éste de la accion del drama i del gusto del escritor. Cuando la pieza está basada en un argumento histórico, ademas, es indispensable respetar la verdad histórica. No seria admisible, por ejemplo, el que un poeta que compusiera una trajedia, en que el primer personaje fuera María Stuardo, hiciese friunfar a la infeliz reina de Escocia sobre su poderosa rival, la reina de Inglaterra.

11.—Para reconcentrar el interes de la accion dramática i para dar a ésta toda la verosimilitud posible, los preceptistas han fijado tres reglas conocidas con el nombre de *unidades dramáticas*. La accion, dicen, debe ser una, debe durar tanto tiempo cuanto se emplea en la representacion, o a la mas un dia entero; toda la accion debe verificarse en un solo lugar. Esto es lo que se llama unidad de accion, de tiempo i de lugar.

Los preceptistas han discutido largo tiempo sobre estos tres principios: se han dividido las escuelas, señalándose una por el rigorismo para sostener el respeto que se debe a estas tres reglas, i otra para la ámplia libertad que han

querido dar al jenio del autor dramático. Vamos a indicar las conclusiones mas fundadas que se desprenden de esta prolija discusion.

12.—Se puede decir que la unidad de accion consiste en la eleccion de un hecho dominante al rededor del cual se agrupan, para el interes del drama, los hechos secundarios. Es menester distinguir entre la unidad i la sencillez de la accion. La fábula de un drama es sencilla cuando no tiene mas que un pequeño número de incidentes; pero podria ser mui complicada, es decir, podria comprender muchos acontecimientos i presentar en la escena muchos personajes, sin que por esto se faltase a la unidad, con tal que todos esos incidentes entrasen en la accion principal de la pieza i contribuyesen a producir el desenlace. Se sabe que en la epopeya no se admiten con agrado dos secciones diferentes que distraen la atencion del lector e impiden el interes. En el drama esta regla debe ser observada mas escrupulosamente, porque la accion está forzosamente reconcentrada en menor espacio, i porque la complicacion que resulta de dos acciones diferentes, hace mui embarazosa la marcha del drama. Se podrian, sin embargo, citar ejemplos en que el jenio del poeta ha vencido hábilmente esta dificultad encerrando dos acciones en una sola obra dramática.

13.—Los preceptos referentes a las unidades de tiempo i de lugar son tan antiguos como el de la unidad de accion. Se ha dicho con frecuencia que Aristóteles es el autor de esas reglas, i sin embargo, el célebre preceptista de la antigüedad no ha hecho mas que una vaga alusion en la que, mas bien que establecer una regla, ha querido sólo recordar un principio aceptado. La unida de accion, como hemos visto, tiene un fundamento que existe en todas las obras de imajinacion. Las otras dos unidades tienen su oríjen en una causa diferente.

La representacion dramática en los teatros de los griegos obligaba al poeta a limitar el tiempo i el lugar de la accion. El drama era representado sin ninguna interrupcion desde el principio hasta el fin, i no estaba dividido en dife-

rentes actos determinados por pausas o intervalos. Por el contrario, la escena estaba ocupada siempre por los personajes de la pieza o por los coros. Los griegos no conocieron tampoco los aparatos con que cuentan nuestros teatros para representar diversos lugares. De este modo, la imajinacion tenia que hacer un esfuerzo para apreciar el tiempo que duraba la accion i para darse cuenta del lugar en que era representada. Las piezas griegas, en que esos preceptos fueron abiertamente violados, debian producir una desagradable impresion en los espectadores.

En rigor, respetando estos preceptos, la accion no debia durar mas tiempo que la representacion, es decir, debia ser comenzada i concluida en dos o tres horas a lo mas. Pero como era mui difícil encontrar asuntos que pudiesen ser encerrados en tan estrechos límites, se ha dado ensanche a la regla i se la estendido hasta veinticuatro horas.

14.—Tomando tambien rigorosamente la regla relativa a la unidad de lugar, deberia exijirse que toda la pieza pasase en el mismo sitio. Se comprenden fácilmente los esfuerzos que tenian que hacer los poetas antiguos para sujetarse a esta regla. Como la escena no podia cambiar, se encontraban obligados a colocarlas, sea en el patio de un palacio, sea en una plaza pública, donde era posible que todos los personajes de la pieza se encontrasen. Pero de aquí resultaban numerosas inverosimilitudes, representándose en lugares públicos sucesos que en la naturaleza de las cosas debian pasar delante de pocas personas o en aposentos retirados.

15.—Las violaciones de estas reglas fueron causa de graves defectos en el teatro de los antiguos. En el siglo XVII, los preceptistas franceses, a cuya cabeza estaba Boileau, proclamaron estas mismas reglas para evitar la repeticion de aquellos defectos. Ajustándose a ellas se compusieron las trajedias de Corneille i de Racine i las comedias de Molière, que son en sus jéneros respectivos, verdaderas obras maestras del arte dramático. El precepto literario quedó consignado en estos términos:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu' à la fin le theâtre rempli.

Una accion sola, en un lugar i un dia,
Conserve hasta su fin lleno el teatro.

(BOILEAU, *Art. poétique*, chant. III.)

Sin embargo, este rigorismo en las reglas de las dos últimas unidades es inecesario. El uso moderno de suspender completamente el espectáculo en los entreactos, ha producido naturalmente grandes cambios en esta parte del arte dramático. Miéntras se encuentra interrumpida la accion por el entreacto, el espectador supone fácilmente que se han pasado algunas horas i talvez algunos dias, entre el acto que acaba de concluir i el que va a principiar, o bien que del aposento de un palacio o de un lugar se ha trasportado a otro lugar. Basta conocer algunas de las piezas mas justamente afamadas del teatro contemporáneo para saber que la violacion prudente de esas reglas no daña en nada a la verosimilitud dramática. Sin embargo, cambiar incesantemente de época i de lugar, pasear al espectador de una nacion a otra, encerrar muchas semanas i algunas veces años en una sola representacion, son licencias que chocan a la imajinacion i que dan a la pieza una grande inverosimilitud.

Las reglas referentes a las unidades de tiempo i de lugar, están, pues, mui desatendidas en nuestra época, o a lo ménos, no se acepta ya el rigorismo que les daban los preceptistas franceses del siglo XVII. En su lugar, se reconocen ahora los principios siguientes. El tiempo ficticio de la accion de cada acto debe corresponder al tiempo real de la representacion; es decir, la unidad de tiempo debe respetarse dentro de cada acto. El autor dramático debe cuidar mucho de no hacer sensible el lapso de tiempo trascurrido entre un acto i otro, para lo cual conviene evitar en cuanto sea posible el mencionar fechas. El espectador no se pregunta de ordinario cuántos dias han mediado

entre un suceso i otro, de manera que no es difícil eludir la dificultad que nace de este defecto.

Por lo que toca a la unidad de lugar, las reglas son tambien mas liberales. El autor no debe variar el sitio de la accion en medio de las representaciones de un acto; pero en las literaturas dramáticas de Inglaterra i Alemania, estos cambios son frecuentes, de tal modo que cada acto tiene ordinariamente varios cambios de localidad. De aquí ha nacido la práctica de algunos autores dramáticos franceses de dividir los actos en cuadros, lo que equivale a dividir la pieza en muchos actos. Tampoco debe hacer que estos cambios de lugar puedan estenderse hasta trasladar la accion de un continente a otro, i ni siquiera de entre dos paises remotos. Uno de los defectos del *Hernani* de Víctor Hugo consiste en hacer viajar a todos sus personajes de España a Alemania en un entreacto. No es raro hallar piezas en que la accion varia entre la Europa i la América, pero la imajinacion de los espectadores no puede habituarse a cambios tan violentos e inverosímiles.

16.—Los individuos reales o supuestos, cuyas acciones se representan en el teatro por medio de los actores, se llaman personajes.

El número de los personajes que intervienen en un drama depende esclusivamente de la accion. A causa sin duda de la sencillez de la fábula, el teatro antiguo admitia jeneralmente un reducido número de personajes; pero talvez no habia una regla que lo determinase fijamente. Se dieron, sin embargo, preceptos sobre el número de actores que debian hablar en una misma escena. Las primeras trajedias tuvieron uno sólo que alternaba su recitado con el canto del coro. Esquilo introdujo dos. Sófocles admitió algunas veces tres; i esta práctica quedó establecida como regla. Horacio dice:

............*nec quarta loqui persona laboret.*

El teatro moderno admite a la vez en la escena muchos personajes.

Al tratar de esta cuestion, los preceptistas dan, sin embargo, una regla profundamente verdadera. El drama, se dice, no debe tener mas personajes que los que son estrictamente indispensables para el enlace i desenlace de la fábula. Los personajes inútiles para el desenvolvimiento de la accion, i las escenas en que se les hace figurar, alargan la pieza sin ventaja alguna.

17.—El poeta tiene que vencer a este respecto una gran dificultad. Cada personaje debe tener su carácter propio, i ese carácter ha de estar sostenido desde el principio hasta el fin de la pieza. Mas todavía: las ideas, las creencias, las costumbres que deben manifestar esos personajes han de corresponder a la época i al pais en que el poeta coloca la accion.

Los personajes del drama son reales o ficticios, es decir, pueden ser tomados de la historia o inventados por el poeta. En el primer caso es preciso respetar el carácter que les asigna la historia, haciéndolos aparecer en la escena tales como fueron, de modo que aunque los incidentes del drama sean fabulosos, el fondo del carácter sea verdadero. Sin embargo, cuando se presenta en el teatro un personaje que no ha dejado en la historia huellas profundas i cuyo carácter no está perfectamente demarcado, el poeta puede retratarlo del modo que mejor convenga a la accion de su drama, respetando sólo las condiciones del tiempo i del pais en que ese personaje figuró.

En el drama, el retrato de los caractéres se bosqueja poniendo en accion a los personajes i haciéndolos hablar. El poeta puede, sin embargo, hacer que un personaje retrate a los otros en medio del diálogo; pero éste es un espediente que casi siempre revela pobreza de imajinacion. Vale mucho mas que cada personaje se deje conocer por sus actos i por sus palabras.

18.—Esto último constituye una de las grandes dificultades del arte dramático. Cada personaje debe hablar segun sus inclinaciones, i aunque siempre su tono debe ser sencillo tal como en la conversacion, es permitido emplear un len-

guaje noble o sencillo, tierno o apasionado, segun las circunstancias, i segun el carácter jeneral de la composicion.

El autor dramático debe, pues, evitar todo lo que deje traslucir el arte, haciendo pasar la palabra de un personaje a otro naturalmente, i sin dejar ver la pluma que ha trazado el drama. Contra este precepto, se han cometido con frecuencia irregularidades que afean mucho la composicion. Entre éstas nos bastará citar las siguientes: 1º las sentencias o pensamientos morales, que no deben hacerse mui frecuentes, sino que, por el contrario, han de ser presentados naturalmente i como íntimamente ligados al asunto de que se trata; 2º las figuras oratorias, los impulsos líricos, salvo cuando son estrictamente producidos por la situacion; i 3º los monólogos. Un personaje que habla sólo, hace lo que se llama un monólogo. Tiene este espediente el defecto de ser mui poco natural; i para que la imajinacion pueda aceptarlo, es menester que el personaje se halle en una ajitacion violenta. Aun entónces conviene que los monólogos sean cortos.

19.—Las obras dramáticas se distinguen entre sí por los sentimientos que despiertan, por el rango de los personajes i por el tono jeneral del estilo. Así, hai *trajedias* i *comedias*, jéneros que podrian considerarse opuestos, i hai *dramas* propiamente dichos, que participan de algunos de los caractéres de los otros dos jéneros. Hai ademas otras dos especies de obras dramáticas de menor importancia, que mencionaremos sumariamente mas adelante.

20.—La *trajedia* es una pieza dramática cuyos personajes son reyes u hombres altamente colocados i que merecen la denominacion de héroes. El desenlace es frecuentemente desgraciado, lo que nos hace interesarnos vivamente i temer la suerte de los principales personajes. En fin, el estilo, sin dejar de ser sencillo como la conversacion, es conforme a la condicion de los que hablan, esto es, grave i noble. Segun estos principios, la trajedia es la representacion de una accion heroica destinada a excitar el terror i la compasion.

21.—No se crea que el heroismo de que habla esta definicion es sinónimo del valor que puede tener un soldado. Una cualidad de alma elevada a un grado estraordinario, una accion cometida con un gran designio i personajes de un rango superior, hé ahí lo que constituye el heroismo en la trajedia.

Pero no basta que la accion de la trajedia sea heroica; es menester sobre todo que sea trájica, sin que se entienda por esto que debe ser sangrienta. La trajedia, en efecto, sin pedir absolutamente una accion terminada por la muerte de algun gran personaje, exije que por sus diversas circunstancias i por la situacion de sus héroes, conmueva fuertemente el corazon i lo ajite con vehemencia. I como una accion teatral no puede producir este resultado si no es terrible i patética, la trajedia debe ofrecer una desgracia bastante grande para aterrorizarnos i para enternecernos. El terror i la compasion son, por consiguiente, las pasiones que debe producir la trajedia. Así, la que no produzca mas que uno de estos dos sentimientos, es imperfecta: la composicion dramática que no produce ni el uno ni el otro, no es verdaderamente trájica.

Jeneralmente se han recomendado para la trajedia los asuntos históricos; i en efecto, las obras mas acabadas que se han compuesto en este jénero, versan sobre hechos verdaderos, consignados en la historia o conservados por la tradicion. Sin embargo, no es difícil encontrar trajedias completamente fabulosas.

Se ha discutido mucho si la pasion del amor debe existir en todas las trajedias i formar su nudo. Hai quienes sostienen que esta pasion debe ser desterrada de la trajedia: otros pretenden que es absolutamente necesaria. La verdad no se encuentra en ninguno de estos estremos. "Querer el amor en todas las trajedias, dice Voltaire, es mostrar un gusto afeminado: prescribirlo siempre, es mostrar un mal humor mui fuera de razon. El amor en una trajedia no es un defecto esencial, a ménos que se le presente mal desarrollado i sin arte. Para que sea digno de la trajedia, es menester

que el amor conduzca a la desgracia i al crímen, para demostrar cuán peligroso es; o bien que la virtud triunfe, para manifestar así que el amor no es invencible."

22.—El mismo autor resume en pocas palabras i con mucha habilidad los preceptos relativos al estilo de la trajedia. Hélos aquí: "Hacer decir a cada uno lo que deba decir, con nobleza pero sin hinchazon, con sencillez, pero sin bajeza; hacer hermosos versos que no dejen traslucir al poeta, i tales como los hubiera hecho el personaje si hubiese hablado en verso: he ahí una parte de los deberes que debe llenar todo autor de una trajedia. No decir nada de inútil; instruir el espíritu i conmover el corazon; ser siempre elocuente en verso i con esa elocuencia propia de cada carácter que se representa; hablar su lengua con tanta pureza como en la prosa mas castigada sin que la traba de la rima parezca que hace palidecer los pensamientos. Tales son las condiciones que se exijen de una trajedia para que pueda pasar a la posteridad con la aprobacion de los intelijentes."

Por estos preceptos se verá que la trajedia exije necesariamente el verso. Las otras composiciones dramáticas pueden escribirse en prosa: la trajedia nunca. Los literatos españoles recomiendan particularmente el romance heroico como el metro mas aparente para esta clase de composiciones. Pueden usarse tambien la silva i el endecasílabo libre; pero los versos menores son casi siempre de mal efecto en la trajedia.

23.—Vamos a indicar mui de lijera algunas noticias históricas sobre esta clase de composiciones.

La trajedia nació en la Grecia (en el Atica), en las fiestas del dios Baco, a quien se le inmolaba cada año un cabro en recuerdo de cierta tradicion mitolójica. Bandas organizadas de cantores celebraban aquel sacrificio con himnos compuestos en honor de ese dios. De ahí vino el nombre de la trajedia, de *tragos*, cabro, i de *oda*, canto. Téspis, director de una de esas bandas de cantores, intercaló en ciertos intervalos del canto, un recitado que repetia el corifeo o jefe del coro, i que recordaba algun suceso mitolójico o heroico.

Mas tarde, en el siglo V ántes de la éra cristiana, Esquilo introdujo dos actores en lugar de uno, les hizo emprender una accion, les dió caractéres propios i los vistió con trajes adecuados al papel que representaban. La trajedia quedó formada desde entónces.

Sófocles i Eurípides la llevaron en pocos años a un alto grado de perfeccion, introduciendo tres personajes i desarrollando en la escena las pasiones mas terribles i mas patéticas del corazon humano. Las obras de esos tres jenios forman una de las joyas mas preciadas de la literatura griega.

Los romanos fueron mucho ménos felices en la trajedia. Los críticos de la antigüedad hablan de muchas trajedias latinas que no han llegado hasta nosotros; pero las de Séneca, que vivia en el primer siglo de la éra cristiana, que nos han sido conservadas, si bien revelan a veces sentimientos mui bien estudiados, son de ordinario mui poco naturales i abundan en declamaciones exajeradas i en mucha afectacion de injenio.

En los tiempos modernos, la trajedia ha sido cultivada en casi todos los pueblos; pero no en todas partes ha alcanzado al mismo grado de perfeccion. La literatura francesa es sin disputa la que puede ofrecer las obras mas acabadas como tambien las que mejor cumplen con las reglas asignadas a la trajedia desde la antigüedad clásica. Corneille i Racine en el siglo XVII, compusieron verdaderas obras maestras en este jénero, que quedan hasta hoi como modelos inimitables de perfeccion. En el siglo siguiente, Voltaire introdujo en la trajedia algunas innovaciones de detalle, i se conquistó un rango que sólo es inferior al de aquellos dos grandes maestros. Despues de ellos, muchos otros poetas trájicos han cultivado la trajedia en Francia, i aunque han producido obras mui notables, no han alcanzado al puesto que se conquistaron aquellos dos jenios.

La literatura española, mui rica en comedias i en dramas propiamente tales, es pobre en trajedias. En el antiguo teatro español, los ensayos de esta naturaleza son escasos,

i ademas se ajustan mui poco a las reglas dictadas por los preceptistas al jénero trájico. Es menester llegar al siglo XVIII para encontrar a los imitadores de los grandes trájicos franceses, a Cienfuegos, a Moratin (el padre), a Huerta; i al siglo XIX para encontrar a Quintana i a Martínez de la Rosa. Las producciones de todos éstos, sin embargo, aunque escritas en versos armoniosos, i aunque contengan algunas escenas animadas e interesantes, distan mucho de los grandes modelos de la escuela francesa.

En nuestra época, la trajedia está en decadencia. Se admiran las grandes obras de la escuela clásica, pero no se imitan. El drama, propiamente tal, como veremos mas adelante, ha alcanzado la alta boga de que ántes disfrutaron esclusivamente la trajedia i la comedia.

24.—La *comedia* difiere de la trajedia por el asunto que es alegre en lugar de ser triste; por la condicion de los personajes que son tomados en la vida comun i de ordinario en la clase media o baja de la sociedad; i por el estilo i el tono del diálogo que debe estar en relacion con el asunto i con los personajes. En vez de procurar producir el terror i la compasion, como la trajedia, la comedia se propone correjir nuestros defectos por medio del ridículo. La comedia, es, pues, la representacion de los caractéres i de las costumbres de los hombres por medio de incidentes ridículos i divertidos con que se pretende correjir nuestros defectos.

25.—Es menester, sin embargo, que el ridículo que se presenta en escena sea agradable, porque todo ridículo no lo es. Debe consistir en pintar de una manera mui semejante i mui viva las costumbres de los hombres, uniendo al mismo tiempo algo de grotesco que es mas fácil sentir que definir. Pero no basta que el ridículo sea verdadero, es menester tambien que sea recargado, es decir, llevado un poco mas allá de los límites naturales. Un avaro, por ejemplo, no da en la sociedad pruebas de su avaricia sino de vez en cuando: en el teatro el avaro no dice una palabra, no da un paso que no refleje su defecto. Esta exajeracion hace de la

comedia un espectáculo singular en que el ridículo, a pesar de estar recargado no deja de ser verdadero.

Otro medio que el poeta tiene para recargar el ridículo consiste en los contrastes. Así, cuando se ve un jóven pródigo al lado de un padre avaro; un hombre sensato al lado de otro ridículamente pretencioso; una mujer que cuida de su casa al lado de una literata, producen situaciones ridículas, i por tanto, sumamente cómicas.

Pero ¿hasta qué punto es permitida esta exajeracion de la naturaleza? Es imposible determinarlo teóricamente. Sólo el gusto del autor o el de los espectadores puede designar el límite que no es permitido salvar. La lectura de los buenos autores enseña sobre este punto mucho mas que todos los preceptos que pudieran imajinarse. Molière ofrece casi constantemente ese injenio fino, delicado, que agrada al espíritu sin chocarlo i sin producir en él desagrado alguno. Hai, sin embargo, otra especie de injenio cómico que consiste en las astucias de los criados, en las burlas exajeradas e imprevistas, i en las situaciones imposibles, en que todo se exajera produciendo algo de grotesco i de bufo que puede agradar al vulgo, pero que disgusta a los espíritus cultivados.

26.—El estilo de la comedia debe ser sencillo, claro, familiar, pero jamas debe llegar a ser bajo; sazonado de pensamientos finos i delicados, de espresiones mas vivas que brillantes, sin grandes palabras, sin figuras sostenidas, sin digresiones de moral o preceptos pretenciosos. La comedia, sin embargo, desplega en ocasiones los sentimientos tiernos i delicados, pero buscando ante todo la naturalidad. El verso, usado en un gran número de composiciones verdaderamente clásicas, no es indispensable en este jénero de literatura. Hai excelentes comedias escritas en prosa, pero los poetas españoles han preferido casi siempre la forma métrica, empleando de ordinario el verso octosílabo, que se presta mui bien a la rapidez i a la flexibilidad del diálogo.

27.—Las comedias, por lo que respecta a las cualidades que dominan en ellas, se dividen en tres especies diferentes

de carácter, de costumbres i de intriga. En las primeras se representa un carácter dominante que constituye propiamente el asunto de la pieza, aunque el poeta puede tambien presentar otros caractéres subalternos. En ellas los incidentes sirven sólo para desarrollar el carácter, poniendo a éste en lucha con las circunstancias i con la pasion. La comedia de carácter es sin duda la mas difícil, puesto que exije una observacion fina de parte del autor; pero es tambien la mas duradera, porque pinta al hombre de todos los tiempos i de todas las condiciones.

La comedia de costumbres, por el contrario, se propone presentar a nuestra vista los hábitos de una cierta clase de hombres o de una condicion determinada. Censura las ridiculeces que la moda cria i destruye, i une a veces a la crítica la pintura de costumbres injénuas i agradables. El poeta no debe limitarse sólo a pintar fielmente; debe sobre todo escojer con cuidado los modelos de sus cuadros. Es menester que sus costumbres sean verdaderas i cómicas; i todas las costumbres no son igualmente buenas para ser reproducidas.

Las comedias de intriga consisten en un encadenamiento de aventuras que mantienen al espectador en suspenso i que forman un embarazo que crece siempre hasta el desenlace. Como en estas piezas no se trata mas que de recargar los incidentes, las costumbres i los caractéres se encuentran tocados mui superficialmente. Las comedias de este jénero cautivan la atencion, pero no instruyen; divierten, pero no van al corazon.

Es menester observar que estas divisiones no son absolutas. No hai comedia de intriga en que no se representen al mismo tiempo algunos caractéres particulares i las costumbres de la época en que se vive. No hai tampoco buena comedia de carácter o de costumbres en que los acontecimientos no se encadenen de un modo conveniente para formar la intriga. Así, pues, aunque en grados mui diferentes, se encuentran estas tres cualidades en todas las buenas co-

medias. La clasificacion se hace segun el espíritu dominante en cada una de ellas.

Existen algunas comedias cuyas escenas se refieren a tiempos anteriores a la época en que fueron compuestas, i en que se hacen intervenir personajes históricos. Como debe suponerse, el autor cómico busca en la historia incidentes i personajes que le permitan hacer reir a los espectadores i censurar los vicios i defectos inherentes a todos los tiempos i a todas las sociedades.

28.—El oríjen de la comedia es mucho ménos conocido que el de la trajedia. Aristóteles mismo dice en su *Poética* que las trasformaciones de la comedia son poco conocidas, porque en el principio, este jénero de obras atrajo poco la atencion. Parece, sin embargo, que nació en Grecia, en los cantos desordenados que se seguian a la embriaguez de los banquetes, como puede hacerlo creer la etimolojía de su nombre (*comos*, banquete; *oda*, canto).

Los primeros ensayos cómicos de la antigüedad nos son completamente desconocidos. Se habla de muchos autores a quienes se atribuye el haber introducido las máscaras, i dado forma de accion a los cantos primitivos; pero sólo conocemos las obras de Aristófanes, poeta ateniense que escribia en tiempo de la guerra del Peloponeso. La comedia era una sátira personal, en que aparecian los personajes notables con sus nombres i hasta con su fisonomía. El coro, llamado *parabásis*, era una digresion en que el poeta se dirijia a los espectadores i conversaba con ellos sobre sí mismo, sobre sus rivales i sobre los negocios públicos. Las obras de Aristófanes que han llegado hasta nosotros, revelan un injenio poderoso, pero tambien una causticidad que a veces ofende a la decencia. Tal fué la comedia antigua.

Bajo el gobierno de los treinta tiranos, la autoridad prohibió en Aténas que la comedia nombrase las personas. Los poetas emplearon nombres imajinarios, bajo los cuales pintaron al natural los caractéres i las costumbres de los que querian esponer al ridículo, i lo hacian tan bien, que nadie podia equivocarse. La comedia siguió siendo perso-

nal; i el difraz de nombres servia sólo para despertar la curiosidad. Esto es lo que se llama la comedia media.

Una nueva lei prohibió a la comedia tomar por asunto las aventuras reales. Desde entonces, la comedia dejó de ser personal i se contrajo a censurar los vicios jenerales sin designar a nadie. Entre los autores que cultivaron la comedia bajo esta forma, se distinguió Menandro, cuyas obras nos son conocidas sólo por fragmentos, o por las imitaciones que nos dejaron los latinos. Esta se llama la comedia nueva.

Los romanos cultivaron la comedia desde un tiempo mui remoto; sin embargo, sólo nos han llegado las obras de Plauto i de Terencio, que imitaron con mas o ménos libertad las comedias griegas. Plauto, contemporáneo de la segunda guerra púnica, compuso obras admirables por el injenio i por el retrato de los caractéres, pero demasiado libres i a veces indecentes. Terencio, escritor de una época inmediatamente posterior, tomó por modelo a Menandro, i nos ha dejado comedias mas acabadas i cultas que las de Plauto, pero ménos injeniosas i profundas.

En los tiempos modernos, la comedia ha sido cultivada en todos los paises; i se han producido obras que dejan mui atras todo lo que nos ha legado la antigüedad. La literatura española posee a este respecto un inmenso repertorio, en que se encuentran obras mui notables. Si bien es cierto que muchas de las comedias españolas merecen mas bien el nombre de dramas propiamente tales, hai tambien otras, como las de Alarcon i de Moreto, entre otras, que corresponden a todos los preceptos fijados al arte cómico.

La literatura francesa posee tambien riquezas inagotables. Molière, que escribia en la segunda mitad del siglo XVII, es el creador de la verdadera comedia de carácter, i es sin duda superior a todos los poetas cómicos, de todos los paises i de todos los tiempos. Antes i despues de él muchos otros injenios han compuesto verdaderas obras maestras, admiradas en todos los paises. En nuestro tiempo, la comedia francesa, aunque ménos elevada i profunda que la de Mo-

lière, mantiene su importancia por la facilidad de injenio, por la pintura de las costumbres i por el estilo chispeante de gracia i de buen gusto.

29. Mas bien que un jénero intermedio entre la trajedia i la comedia, el drama propiamente tal, es formado de la reunion de ámbas. El *drama*, en efecto, no ha inventado nada de nuevo, porque no se puede llamar invencion el dar algunos pasos fuera de las reglas estrechas que encerraban la trajedia i que elevaban una barrera entre ella i la comedia. La representacion exacta de las pasiones, de los caractéres, de los acontecimientos, en una palabra, de la vida humana, necesitaba de la creacion del drama. La trajedia mostraba sólo un lado de las cosas: tomaba en todos los hombres el lado noble, elevado, sublime: la comedia mostraba el reverso, i tomaba el lado ridículo. Ambas hacian una obra incompleta, aislando en el teatro lo que se encuentra siempre reunido en la naturaleza.

En verdad, no hai en la vida un acontecimiento por grande, por sublime, por horrible, por trájico que sea, que no tenga algo de cómico. No hai carácter por bello, por noble, por elevado, por temible que se le suponga, que no tenga algun lado débil i que no deje algun lugar a la risa al lado de la admiracion i del terror. I si esto es verdad en un carácter o en un suceso aislado, ¿qué será en una accion completa i prolongada, en que los acontecimientos se encadenan i se suceden, en que numerosos personajes se presentan como diversas individualidades?

30.—Desde que se quiso dar a la literatura dramática la verdad que le faltaba, se pensó naturalmente en acercar estos contrastes que se encuentran a cada paso en la vida real. Ya los antiguos ensayaron el reunir en una misma pieza los caractéres opuestos de la trajedia i de la comedia. Eurípides compuso una pieza en que el dios Sileno hacia reir al público con sus aventuras i sus desgracias. Plauto i Terencio dieron lugar en sus comedias a sentimientos tiernos que llegaban al corazon de los espectadores. En los tiempos modernos, el gran poeta ingles Shakespeare con-

fundió hábilmente los dos jéneros, i compuso obras defectuosas a veces en los detalles, pero admirables por la verdad, por los caractéres i por la pasion. Muchas de las obras del teatro español conocidas con el nombre de comedias, tocan las cuerdas sentimentales del alma i son verdaderos dramas. Igual cosa podria decirse de muchas obras del teatro frances.

A pesar de esto, sólo en el siglo XVIII comenzaron los críticos a distinguir con claridad el drama propiamente dicho: Diderot, filósofo i literato frances de un gran renombre, publicó a mediados del siglo una verdadera poética bajo el título modesto de *Pensamientos sobre la interpretacion de la naturaleza* "En todo objeto moral, decia, hai un medio i dos estremos. Parece que siendo un objeto moral toda accion dramática, deberia haber un jénero medio i dos jéneros estremos. Ya tenemos estos últimos; son la comedia i la trajedia. Pero el hombre no está siempre en el dolor o en la alegría: hai, pues, un punto que separa la distancia del jénero cómico al jénero trájico". Diderot exijia del jénero intermedio la verdad, es decir la representacion exacta de la naturaleza i de la vida, con las emociones que ellas hacen nacer i la enseñanza que contienen. En demostracion de su teoría escribió en seguida dos verdaderos dramas que sin ser obras maestras, justificaron su innovacion. Voltaire quiso dar a la reforma el concurso de su popularidad i de su talento: compuso tambien dos dramas i emprendió en muchos escritos la defensa del nuevo sistema.

Las teorías de Diderot tuvieron mas influencia en el estranjero. En Alemania, sobre todo, se vió desarrollarse el drama propiamente dicho, en manos de Lessing primero, i en seguida en las de Schiller, uno de los mas grandes poetas modernos. La crítica, sin embargo, siguió por algun tiempo combatiendo la innovacion, i sosteniendo que el drama era un jénero inferior, a que sólo debian consagrarse los autores mediocres, incapaces de componer obras dignas de los preceptos clásicos. "El drama, dice La-Harpe, es inferior a la comedia i a la trajedia, porque tomando algo de

la una i de la otra, debilita por esta misma mezcla el carácter esencial de ámbas. Como la trajedia, el drama quiere conmover, pero es mucho ménos patético: como la comedia, quiere divertir, pero es mucho ménos alegre: Esta deproporcion era inevitable, puesto que queriendo unir la risa i las lágrimas, no se podian reunir impresiones tan diversas (aunque no sean inconciliables) sin quitarles la fuerza". En esta opinion se ve el respeto exajerado por las tradiciones clásicas de la literatura.

31.—La literatura contemporánea ha probado que la reunion de estos dos jéneros, la conciliacion de la risa i de las lágrimas, como dice La-Harpe, puede producir obras maestras. La trajedia i la comedia, dándose la mano i prestándose un socorro mutuo, han podido ofrecer en el teatro un espectáculo completo, una accion presentada bajo todas sus fases, con todos sus accidentes, sus choques i sus contrastes, en fin, una representacion verdadera de la vida humana. Lo grande i lo sublime, en su mas alta espresion, son presentados en el primer término: lo feo i lo grotesco, suministran las sombras del cuadro.

Es difícil i casi imposible fijar los preceptos del drama propiamente dicho. Las escuelas se han dividido a este respecto, i tanto en la teoría como en la práctica no han faltado las aberraciones. Esto se esplica por el carácter i la naturaleza misma del teatro, que sirve de campo en que se discuten las mas encontradas doctrinas literarias; pero el gusto i estudio hacen distinguir fácilmente lo bueno de lo malo, i condenar las exajeraciones con que se ha querido dar una gran latitud a este jénero mixto llamado drama.

Entre otras ventajas que tiene este jénero de composiciones, no es la menor la de poder recorrer todas las escalas sociales i sacar al escenario a los grandes i a los pequeños. El drama puede ser histórico i heroico, o simplemente privado i familiar; pero en ámbos casos está sujeto a los mismos principios, debe buscar ante todo la verdad, i desarrollarla por medio de caractéres bien estudiados, de incidentes artificiosamente combinados i de una accion interesante

i agradable. Su estilo puede variar segun las condiciones de los personajes i los incidentes de la accion; i las alternativas entre la grandiosidad i la elevacion de unas escenas i la lijereza i alegría de otras, constituyen uno de los mayores placeres que procura esta clase de obras.

El drama se escribe indiferentemente en prosa o en verso; pero en nuestros dias domina la primera de estas formas. Sólo en España se cree que la versificacion es un adorno casi indispensable de este jénero de obras.

32.—La trajedia, la comedia i el drama no son las únicas variedades de la literatura dramática. Hai muchas otras composiciones destinadas a la representacion, de ménos mérito que las anteriores, pero que merecen ser conocidas. No hablaremos de las *petipiezas*, palabra copiada del francés (*petite-piéce*), que no son mas que una comedia o drama en un sólo acto.

Los españoles llaman *sainete* una composicion dramática breve i jocosa en que se reprenden los vicios i se satirizan las malas costumbres del pueblo. Su accion rueda siempre sobre cuentos vulgares: i los poetas han empleado casi siempre en ellos un tono popular i grotesco cercano a la chocarrería. Los mas notables entre estos sainetes son los que compuso en el siglo XVIII don Ramon de la Cruz; i éstos son casi siempre vulgares i poco interesantes.

La palabra *sainete* significaba en su oríjen *salsa, condimento;* pero a mediados del siglo XVII fué aplicada por los Quiñónes de Benavente a ciertas piezas cortas que se representaban al fin de una funcion teatral, para hacer reir i desvanecer las impresiones tristes que el drama podia haber dejado en el ánimo de los espectadores.

33.—Los *autos sacramentales* son comedias o dramas en que se representan los misterios relijiosos o algun suceso de la historia sagrada. Uno de los mas ilustres injenios españoles, don Pedro Calderon de la Barca, compuso muchas obras de esta especie, que son sin duda las mas notables de la literatura española; pero la jeneralidad de los autos sa-

cramentales carece casi absolutamente de todo mérito poético.

Algunos autos sacramentales son la representacion cabal de un suceso histórico: pero muchos otros son simples alegorías en que los personajes son el mahometismo, el judaismo, la justicia, la piedad, etc., etc. Estas representaciones conocidas en España desde tiempo inmemorial, i mui en boga durante algunos siglos, fueron prohibidas por Cárlos III en 1765, como contrarias al respeto que se debia tener por las cosas relijiosas.

34.—La *parodia dramática* es un jénero de composicion mui usado entre los franceses, i que toma el título de un drama o de una trajedia, los nombres i el rango de los personajes, permitiéndose, sin embargo, a veces cambiarlos de una manera que siempre se les reconozca. En la parodia, la accion, la intriga i el desenlace de la pieza principal se repiten, pero convirtiendo en ridículo la accion mas noble i los incidentes mas trájicos.

Un ejemplo hará comprender mejor el carácter de la parodia dramática. En *Ines de Castro*, trajedia del poeta frances Lamotte, don Pedro, hijo del rei de Portugal, se casa secretamente con una dama de honor de la reina, burlando la autoridad de su padre que quiere casarlo con una hija de la reina: de ahí nace la accion dramática que termina por la muerte trájica de la infeliz novia Ines de Castro. En la parodia de esta trajedia títulada *Ines de Chaillot*, Perico, hijo de un alcalde, se ha casado secretamente con la criada de la casa, miéntras que su padre quiere casarlo con la hija de su esposa. De aquí nace un contraste que hace reir a los espectadores mas serios, porque nadie puede conservar su gravedad a la vista de un hombre del pueblo colocado en la misma situacion de un príncipe desgraciado, i que emplea las mismas espresiones que ese príncipe para deplorar su desgracia.

35.—Hai otras piezas dramáticas en que aparece ménos el talento literario, i figuran mucho mas las decoraciones, el canto, la música i el baile; pero como tienen ademas una

accion i casi siempre diálogos, entran tambien en el dominio de la literatura.

Se llaman *comedias de majia* aquellas piezas en que se efectúan con la ayuda de las máquinas, cambios violentos de decoraciones, de trajes i de personajes, i en que se supone que estos prodijios son operados por hadas, jenios i seres sobrenaturales. La pintura i el juego de las decoraciones i el artificio de la maquinaria tienen la parte principal; pero el injenio del escritor suele darles a veces un verdadero mérito literario, por el chiste, por los contrastes i por la animacion.

36.—Los *vaudevilles* son piezas dramáticas de un carácter lijero, en que se mezclan cantos jeneralmente conocidos.

Un poeta popular de Vire, en Normandía, compuso en el siglo XV numerosas canciones alegres o malignas que fueron mui aplaudidas en todo el valle de Vire (*val de Vire*), i que fueron llamadas valles de Vire (*vaux de Vire*). Estas palabras, desfiguradas por la ignorancia, dieron lugar al nombre que mas tarde ha tomado la pieza. En efecto, en otro tiempo se ponia sólo al fin del drama i bajo el nombre de *vaudeville* final, una cancion satírica, debiendo cada uno de los actores presentes en la escena cantar una de las estrofas. Mas tarde se intercalaron las canciones en toda la pieza para entretenimiento de los espectadores.

37.—La *ópera cómica*, que toma el nombre de *melodrama* cuando el asunto es sério, se asemeja al vaudeville; pero la música es mas abundante i casi siempre orijinal.

38.—La *zarzuela* de los españoles no es mas que una especie de ópera cómica.

La zarzuela debe su nombre a un lugar de España situado á dos leguas al norte de Madrid, en donde, desde el reinado de Felipe IV, se representaban piezas dramáticas, jeneralmente de un carácter alegre i burlon, en que se intercalaban ciertas canciones.

39.—En la *ópera*, la música ha hecho completamente esclusion de lenguaje ordinario. Los personajes espresan sus sentimientos i sus pasiones cantando; i la música tiene, en

esta clase de composiciones, toda la elevacion que es posible darle. La obra literaria desaparece en gran parte, de tal modo que el espectador sólo comprende el desenvolvimiento de la accion, pero no las palabras que se cantan.

Los primeros ensayos de ópera remontan al siglo XVI; i talvez no fueron en su principio mas que una imitacion del coro de la antigua trajedia de los griegos. Cultivada con particular esmero, ha llegado a un alto grado de esplendor, dividiéndose como el drama en dos clases diferentes, la ópera séria o trajedia lírica, i la ópera bufa o comedia lírica.

40.—El *baile*, como hemos dicho, ha sido introducido en las obras dramáticas; pero hai algunas de éstas en que ese accesorio forma el todo de la pieza. El autor inventa una accion dramática que se desenvuelve en el escenario por medio de los movimientos i del baile de los actores; pero ha de hacerse con tal propiedad, que el espectador debe comprender todos los pormenores de la accion aunque ninguno de los personajes hable una sola palabra. El baile (llamado por los franceses *ballet*) admite los sentimientos tiernos i delicados.

El baile es de oríjen italiano, i data de los últimos años del siglo XV. Poetas mui distinguidos se han ocupado en preparar la fábula o drama que se representa por medio de la danza i de los movimientos coreográficos i mímicos; i han compuesto algunas obras mui interesantes i agradables.

41.—Cuando los actores no bailan i se limitan solo a espresar sus pensamientos por medio de jesticulaciones, la pieza se llama *pantomima*, i está destinada jeneralmente a representar asuntos grotescos.

La pantomima es de oríjen antiguo: i su nombre, derivado del griego, quiere decir imitarlo todo. En casi todos los pueblos modernos, i particularmente en Francia i en Italia, la pantomima ha sido cultivada con buen éxito.

En todas estas composiciones, volvemos a repetirlo, la parte i la gloria del escritor son mui poca cosa. Estas obras

están relacionadas con la literatura por su fondo i por su armazon jeneral; pero el poeta tiene en ellas tan poca importancia, que en jeneral los espectadores ignoran hasta el nombre del autor. Sin embargo, hemos creido conveniente nombrarlas aquí aunque no sea mas que para mostrar la flexibilidad del espíritu humano i su fecundidad de invencion en todo lo que contribuye a los placeres de una sociedad civilizada.

FIN DEL TOMO TERCERO.



TABLA DE MATERIAS



ÍNDICE

Primera parte.

COMPOSICION.

PRIMERA SECCION.

ESTILO O ELOCUCION.

CAPÍTULO PRIMERO.

ESTILO.

CAPÍTULO II.

CUALIDADES HABITUALES DEL ESTILO.

CAPÍTULO III.

CUALIDADES ACCIDENTALES DEL ESTILO.

CAPÍTULO IV.

FORMA ESTERNA DEL ESTILO.

CAPÍTULO V.

FIGURAS.

CAPÍTULO VI.

FIGURAS DE PALABRAS.

CAPÍTULO VII.

TROPOS O FIGURAS DE SIGNIFICACION.

CAPÍTULO VIII.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.

SEGUNDA SECCION.

MÉTRICA.

CAPÍTULO PRIMERO.

POESÍA I VERSIFICACION.

CAPITULO II.

PAUSAS.

CAPITULO III.

EL RITMO I LA CESURA.

CAPITULO IV.

DIFERENTES ESPECIES DE VERSOS.

CAPITULO V.

LA RIMA.

CAPITULO VI.

LAS ESTROFAS.

Segunda parte.

COMPOSICIONES LITERARIAS.

PRELIMINARES.

PRIMERA SECCION.

COMPOSICIONES EN PROSA.

CAPITULO PRIMERO.

COMPOSICIONES ORATORIAS.

§ I.—PRECEPTOS JENERALES.

CAPITULO III.

NOVELAS.

CAPITULO IV.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

CAPITULO V.

ESCRITOS EPISTOLARES.

CAPITULO VI.

EL PERIODISMO.

SEGUNDA SECCION

COMPOSICIONES POÉTICAS.

CAPITULO PRIMERO

POESÍA LÍRICA.

CAPITULO II.

POESÍA PASTORAL.

CAPITULO III.

EPÍSTOLAS.

CAPITULO IV.

SÁTIRA.

CAPITULO V.

APÓLOGO O FÁBULA.

CAPITULO VI.

POEMAS MENORES

CAPITULO VII.

POEMA ÉPICO.

CAPITULO VIII.

EPOPEYAS BURLESCAS.

CAPITULO IX.

CUENTOS I LEYENDAS.

CAPITULO X.

POEMAS DIDÁCTICOS.

CAPITULO XI.

POEMAS DESCRIPTIVOS.

CAPITULO XII.

COMPOSICIONES DRAMÁTICAS.



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Berkeley


Berkeley
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA